



Pedro Caetano Eboli Nogueira

**Ativismo Poético:
Insurgências constelares no Brasil contemporâneo**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design, do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Denise Portinari



Pedro Caetano Eboli Nogueira

**Ativismo poético:
Insurgências constelares no Brasil contemporâneo**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design, do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Aprovada pela comissão examinadora abaixo:

Prof.^a Denise Portinari

Orientadora

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. João Pedro Cachopo

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas –
Universidade Nova de Lisboa

Prof. Luiz Camillo Osorio de Almeida

Departamento Filosofia – PUC-Rio

Prof.^a Marisa Flórido Cesar

Instituto de Artes– UERJ

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e da orientadora

Pedro Caetano Eboli Nogueira

Atua como designer e pesquisador nas áreas de artes e design. Graduiu-se em Desenho Industrial - Projeto de Produto pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2013, tendo estudado por um ano como intercambista no Politecnico di Torino, Itália. Teve uma formação prático-teórica na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde estudou entre 2009 e 2011. Concluiu o mestrado em Design pelo Departamento de Artes e Design da PUC-Rio em 2017.

Ficha Catalográfica

Nogueira, Pedro Caetano Eboli

Ativismo poético : insurgências constelares no Brasil contemporâneo / Pedro Caetano Eboli Nogueira ; orientadora: Denise Portinari. – 2021.

272 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2021.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Estética e política. 3. Arte e política. 4. Jacques Rancière. 5. Políticas de identidade. 6. Coletivos. I. Portinari, Denise. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Dedico esta tese a Sandro Lopes, meu colega de doutorado que teve sua vida ceifada pela COVID-19 e pelas políticas de morte que a pandemia acentuou

Agradecimentos

A Denise Portinari pelas orientações, aulas e discussões sempre tão generosas e que me abriram um mundo.

Aos membros efetivos e suplentes da banca examinadora, pelo aceite, pela disponibilidade e contribuição a este trabalho.

Aos funcionários do Departamento de Artes e Design e da PUC-Rio, em especial a Diego Pimenta e Romário Cesar, pelas inúmeras ajudas e dúvidas sanadas.

A cada colega do grupo Barthes GILET, esta rede de afetos da qual tive o prazer e a sorte de me aproximar nos últimos seis anos, em especial a Elizabeth Pires, Eva Célem, Maria Ramiro, Lucas Santos, Catarina Lara, Guilherme Altmayer e Arturo Chicano.

Ao meu companheiro Ique Hillesheim, pela ajuda em todos os momentos.

Aos meus pais Claudio e Claudia, e minha irmã Julia, sem os quais não poderia estar aqui hoje.

A minha tia Fabiana e minha avó Terezinha, que colocaram a arte no meu horizonte.

Ao desarquivo, que tornou possível o acesso a diversos documentos, sem os quais grande parte das reflexões desta Tese não seriam possíveis.

A Elilson pelas interlocuções, fundamentais para a existência desta Tese.

A Magno Scavone e Fernando Rodrigues, pela gentil cessão de suas fotografias.

A Natália Quinderé, pelo diálogo e por suas generosas sugestões a este trabalho.

Aos queridos amigos Jorge Sayão, Manoela Caldas e Hélder Agostini, pela acolhida em seu grupo de leitura.

Aos professores que me acompanharam neste percurso, em especial a Fernanda Lopes, Fernando Fragozo, Pedro Hussak, Camillo Osório, Laura Burocco e Patrice Vermeren.

Aos meus amigos Bárbara Novaes, Lucas Ferraço, Adriana Frant, João Victor Assad, Carolina Lamim, Lucas Botelho, Brena O'Dwyer, Duda Kuhnert e Isadora Bayma pelo carinho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e com o auxílio da Bolsa FAPERJ Nota 10, sem os quais esta pesquisa não teria sido possível.

Resumo

Nogueira, Pedro Caetano Eboli; Portinari, Denise Berruezo. **Ativismo poético: insurgências constelares no contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2021. 272p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente Tese de Doutorado investiga algumas das relações entre arte, política e movimentos sociais que permeiam nosso presente, partindo de uma constelação insurgente composta por exposições, ações, trabalhos de arte e de ativismo ocorridos no Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco, circunscritos no período entre 2004 e 2018. Em uma abordagem transversal de arte e política, cada um dos seis capítulos coloca um determinado elemento estético em cena: duas ações do coletivo Frente Três de Fevereiro (1) e uma do Política do Impossível (2); o coletivismo artístico em torno da ocupação Prestes Maia (3) e seu desdobramento na exposição Zona de Poesia Árida e no suporte instalativo Poética do Dissenso (4); duas performances de Elilson (5); dois trabalhos de Bárbara Wagner em colaboração com grupos de evangélicos neopentecostais (6). Partindo desta constelação, discutimos problemas como a poética da política, uma educação pelo silêncio, a crítica institucional e a institucionalidade crítica, uma política do luto e da memória, além de questões relativas a coletivos, minorias, alteridades, identidades e lugares de fala. Nos baseamos especialmente no pensamento de Jacques Rancière, amparado por autores como Bruno Latour, Walter Benjamin, Roland Barthes, Michel Foucault, Judith Butler e Suely Rolnik. Assumimos uma abordagem fragmentária, que tangencia o método cartográfico de Suely Rolnik; as constelações benjaminianas; as cenas rancierianas; os traços barthesianos; e o composicionismo de Bruno Latour. Esta estratégia absorve certos modos de inteligibilidade comuns aos procedimentos de curadoria ou de montagem, em que a reunião de uma série de imagens singulares pode agenciar múltiplas possibilidades de sentido. Na presente Tese, ela permite a emergência de um presente composto enquanto um campo irresoluto de vibração dissensual.

Palavras-chave

Estética e política; arte e política; Jacques Rancière; políticas de identidade; coletivos.

Abstract

Nogueira, Pedro Caetano Eboli; Portinari, Denise Berruezo (Advisor). **Poetical activism: constellar insurgencies in contemporary Brazil**. Rio de Janeiro, 2021. 272p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This Doctoral Thesis investigates some of the relationships between art, politics and social movements that permeate our present, starting from an insurgent constellation composed of exhibitions, activist actions and art works that took place in Rio de Janeiro, São Paulo and Pernambuco, in the period between 2004 and 2018. In a transversal approach to art and politics, each one of the six chapters enacts a certain aesthetic element: two actions held by Frente Três de Fevereiro collective (1) and one action held by Política do Impossível collective (2); the artistic collectivism around Prestes Maia occupation (3) and its unfolding in the exhibition Zona de Poesia Árida and in the installation work Poética do Dissenso (4); two performances conceived by Elilson (5); two pieces made by Bárbara Wagner, in collaboration with neopentecostal groups (6). Starting from this constellation, we discuss matters such as the poetics of politics, an education through silence, institutional critique and critical institutionality, a politics of mourning and memory, as well as issues related to collectives, minorities, alterities, identities and speaking places. This research draws especially on the thought of Jacques Rancière, supported by authors such as Bruno Latour, Walter Benjamin, Roland Barthes, Michel Foucault, Judith Butler and Suely Rolnik. Seeking to privilege a fragmentary approach, our method derives from Suely Rolnik's cartographic method; benjaminian's constellations; rancierian's scenes; barthesian's traces; and Bruno Latour's compositionism. This strategy absorbs certain modes of intelligibility common to curatorship, editing and assembly procedures, in which the gathering of a series of singular images can bring together multiple possibilities of meaning. Inside this Thesis, that method allows the emergence of a present compound as an unresolved field of dissenting vibration.

Keywords

Aesthetics and politics; art and politics; Jacques Rancière; identity politics; collectives.

Sumário

1. Introdução	12
2. Entre a poética e a política: coletivo Frente Três de Fevereiro e a luta antirracismo	38
3. Entre a arte e a educação: a política do silêncio do coletivo Política do Impossível	70
4. Entre a arte e o ativismo: a ocupação Prestes Maia e o coletivismo artístico paulistano	99
5. Entre a crítica institucional e a institucionalidade crítica: uma análise de Zona de Poesia Árida e Poética do Dissenso	125
6. Entre os vencedores e os não-vencidos: Elilson e a urdidura do tempo	158
7. Entre o outro ser e o ser outro: impasses da alteridade em Bárbara Wagner	195
8. Considerações finais	243
9. Bibliografia	248
Anexo 1 – Originais das traduções	266

Lista de Figuras

Fig. 1	Ailton Krenak: Discurso na Assembleia Constituinte (1987).	12
Fig. 2	Coletivo Frente Três de Fevereiro: Monumento Horizontal (2004).	42
Fig. 3	Coletivo Frente Três de Fevereiro: Série Bandeiras (2004)	53
Fig. 4	Coletivo Política do Impossível: Convite para a ação Traga Sua Luz (2008).	71
Fig. 5	Coletivo Política do Impossível: Traga sua Luz (2008).	74
Fig. 6	Coletivo Política do Impossível: Traga sua Luz (2008).	76
Fig. 7	Coletivo Política do Impossível: Traga Sua Luz (2008).	79
Fig. 8	Centro de Contracultura de São Paulo.	105
Fig. 9	I Congresso Internacional de ar(r)ivismo.	110
Fig. 10	Convite para o evento “ACMSTC ou MSTCCC ou MSTCAC - Arte e Cultura contemporânea no Movimento dos Sem-Teto do Centro”, frente e verso (2003).	112
Fig. 11	Centro de Mídia Independente/ Coletivo Dragão de Gravura: Cartazes para o evento “Integração sem Posse X Reintegração de Posse” (2005).	116
Fig. 12	Coletivo BijaRi: Lambe-Lambe Gentrificado (2005).	119
Fig. 13	As Higienistas: Estão Limpando Gente (2005).	120
Fig. 14	Flyer do evento “Integração sem posse X Reintegração de posse” (2006).	121
Fig. 15	Evento “Integração sem posse X Reintegração de posse” (2006) - Entrada da Biblioteca Prestes Maia / Mariana Cavalcante, Quem Representa o povo? e Túlio Tavares, Mickey Mouse.	123
Fig. 16	Suporte instalativo Poética do Dissenso, exposição O Abrigo e o Terreno (2013).	130
Fig. 17	Abertura da exposição O Abrigo e o Terreno (2013).	133
Fig. 18	Exposição Zona de Poesia Árida (2015).	134
Fig. 19	Coletivo Frente Três de Fevereiro: Bandeira “Onde estão os negros?” na fachada do Museu de Arte do Rio, exposição Zona de Poesia Árida (2015).	146

Fig. 20	Elilson: Massa Ré: variação CLT (2017).	159
Fig. 21	Elilson: Massa Ré: variação CLT (2017).	162
Fig. 22	Elilson: Massa Ré: variação CLT (2017).	169
Fig. 23	Elilson, Estação Adílio (2016).	185
Fig. 24	Elilson, Estação Adílio (2016).	190
Fig. 25	Bárbara Wagner: Adelma, Juliana e Divonete, da Série Crentes e Pregadores (2017).	197
Fig. 26	Bárbara Wagner: Assembleia de Deus, da série Crentes e Pregadores (2014).	198
Fig. 27	Bárbara Wagner e Benjamin de Burca: Terremoto Santo (2017).	200
Fig. 28	Bárbara Wagner: Ministério Madureira, da série Crentes e Pregadores (2014).	201
Fig. 29	August Sander: fotografias da série Pessoas do Século XX (1925-1933).	204
Fig. 30	Cesare Lombroso: L'uomo Delinquente (1876).	209
Fig. 31	Felix Nadar: Eugène Delacroix (1858) / Eugène Disdéri: Le peintre Joseph-Nicolas Robert-Fleury (c. 1860).	211
Fig. 32	Bárbara Wagner e Benjamin de Burca: videoclipe Terremoto Santo (2017).	221

Do rigor na ciência

...Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa de uma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegados ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas

Jorge Luis Borges

1

Introdução

No dia 4 de setembro de 1987, o líder indígena Ailton Krenak subiu na tribuna da Assembleia Constituinte, vestindo um terno branco. Diante das câmeras de televisão, ele iniciou um discurso eloquente, com cerca de três minutos e meio, entremeando sua fala ao gesto de imprimir uma tinta escura no próprio rosto¹, que termina plenamente coberto. Tratava-se da graxa de jenipapo, geralmente utilizada em rituais de guerra e luto pelo povo Krenak. Ela marcava um embate público contra Romero Jucá, o então presidente da Fundação Nacional do Índio (Funai), que havia assinado um convênio para a exploração mineral em áreas indígenas. Justo no momento em que o Brasil assistia à abertura democrática e punha um fim a longos vinte e um anos de Ditadura Militar, este discurso sinalizava a necessidade de lutar contra tempos ainda mais arcaicos: a democracia brasileira novamente alvorecia como ruína.



Figura 1: Ailton Krenak: Discurso na Assembleia Constituinte (1987)
Fonte: <<https://tinyurl.com/ckfdtet8>>. Acesso em: 22/04/2021.

Havia um abismo entre o calor destes acontecimentos e as paredes brancas da galeria climatizada onde assisto ao discurso de Krenak, transmitido em um pequeno monitor, mais de trinta anos depois de proferido. Estou no Museu de Arte do Rio, no interior da exposição *Arte democracia utopia: quem não luta tá morto*², com curadoria de Moacir dos Anjos. Mas a despeito da distância temporal e do

¹ Conferir “Discurso De Ailton Krenak, Em 04/09/1987, Na Assembleia Constituinte Brasília, Brasil” (KRENAK, 2019).

² A mostra foi exibida entre os dias 15 de setembro de 2018 e 16 de maio de 2019, no Museu de Arte do Rio. No âmbito das atividades do *Fórum #MARaberto*, desenvolvidas em paralelo à exposição, fui convidado a participar como provocador e pesquisador. Realizadas nos pilotis do museu, elas tinham como objetivo promover experimentos e debates entre acadêmicos, artistas, lideranças e outros colaboradores. Conferir, a este respeito, o catálogo da exposição (ANJOS, 2018).

ambiente asséptico onde estava inserido, algo naquele vídeo despertou em mim um profundo movimento, colocando em perspectiva algumas de minhas certezas sobre aquilo que eu vinha estudando. Subitamente, compreendi de modo mais agudo algumas das relações entre arte, política e *movimentos sociais*³ que eu investigava, e que teria como produto a presente tese de doutorado. Mas estas centelhas não foram disparadas apenas pelo conteúdo veiculado pela fala do líder indígena e tampouco por um interesse histórico. Eu desconhecia muito do contexto específico em que o vídeo foi produzido, de modo que as palavras de Krenak nem sempre faziam eco aos conhecimentos prévios de que eu dispunha.

Mesmo distante das palavras que ele proferia, havia algo na particularidade de seus gestos que me parecia estranhamente próximo, mas, ao mesmo tempo, profundamente impermeável ao meu conhecimento, sinalizando a necessidade de inventar um mundo onde aquela ação pudesse caber. Se aquele acontecimento poderia pertencer a um tempo e a um espaço específicos, era como se ele ganhasse uma nova atualidade, como se a exposição relançasse o discurso do líder indígena, dando um novo sopro de vida a uma situação passada. Assim, mobilizava algo daquilo que o crítico Octavio Paz havia encontrado na poesia, cuja experiência “se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história” (PAZ, 1982, p. 30), se convertendo em presente puro. Ou talvez se tratasse do caráter irreduzível das insurreições que, segundo Michel Foucault, “pertencem à história (...), mas, de certa forma, lhe escapam” (“É inútil revoltar-se?”, in: FOUCAULT, 2004, p. 77).

Em todo caso, o vídeo ensejava um duplo movimento, de modo que a possibilidade de ancorá-lo aos fatos da história era coadunada por um transbordamento, por certa impossibilidade de conceituá-lo. Contudo, um outro perigo de circunscrição espreitava aquela exposição: o de espremer a ação de Krenak para que ela pudesse caber confortavelmente sob a denominação de “performance artística”. Embora esta categoria assumisse pregnância, especialmente quando o vídeo era observado dentro de uma galeria, talvez fosse necessário desconfiar dela, esquivar-se à prontidão deste sentido. Não que a associação do vídeo com a performance fosse impossível, o problema é que ela

³ Compreendo os *movimentos sociais* como grupos de indivíduos que defendem, demandam e lutam por alguma causa social e política específica, como os movimentos indígena, negro, estudantil, feminista, LGBTQIA+ e ambiental. Visando a introduzir mudanças macropolíticas nas sociedades, eles reivindicam especialmente políticas de Estado e estão muitas vezes imbuídos em lutas por reconhecimento e por direitos civis.

ofusca a ambiguidade constitutiva que tornava possível sua inserção nos circuitos artísticos, a saber: a permeabilidade infinita entre a *arte* e a *não-arte*. Transformando a ação de Krenak em algo inequivocamente artístico, corria-se o risco de perder o duplo movimento, a dupla ocupação de lugares a que ela dá ensejo.

Ainda assim, seria necessário compreender algumas das lógicas que atravessam a ação de Krenak, pois apesar de não ter sido originalmente concebida enquanto arte, ela parecia guardar alguma afinidade com as maneiras através das quais a arte articula sua política. Deste ponto de vista, não bastaria associar a gestualidade do líder indígena a uma categoria artística dada. Seria preciso, mais profundamente, constituir um espaço de partilha entre os modos de articulação sensível ensejados pela ação e aquilo a que chamamos de arte, compreendida em seus pontos de contato com a política. Aqui não se trata de vincular o substrato político da ação de Ailton Krenak ao conteúdo de seu discurso, e tampouco à Tribuna onde ela teve lugar, mas de compreendê-la no seio da vocação específica que a arte pode partilhar com a política: a de retirar momentaneamente as coisas dos lugares que geralmente ocupam no mundo, deflagrando novos modos de percebê-lo.

Pois o líder indígena desloca a coreografia repetitiva dos rituais que marcam aquele espaço. Pintando gradativamente seu rosto com tinta, é como se Krenak maculasse a pretensa neutralidade e pureza da oratória dos políticos, de tal modo que a pressuposição de uma comunicação transparente fosse turvada por um elemento opaco. Nesta fala encarnada, devolvida a um corpo, forma e conteúdo já não mais designam dois polos que precisavam ser colocados em acordo, mas emergiam como uma espécie de imanência. Restituindo, às falas transcendentais que marcam a tribuna, a matéria de uma corporeidade, um lugar de onde é proferida, insinuava uma aliança de desencontros entre o enunciado e sua enunciação. Embora a fala de Krenak se prestasse muito bem à função comunicativa da linguagem, seu ato teimava em transbordá-la, avançando no seio de uma metamorfose visual e podendo engendrar múltiplas interpretações.

Ao recusar uma articulação baseada unicamente nos paradigmas da comunicação, os efeitos sensíveis daquele ato excediam a possibilidade de falar sobre ele. Permanecia um assombro, que às palavras seria permitido apenas rondar e tangenciar, incapazes de conceituá-lo e circunscrevê-lo por completo, permanecendo sempre algo da ordem de um excesso que o situava obstinadamente

contra os poderes. Rasgando a transparência comunicativa da linguagem, ele transbordava enquanto sentido impuro e turvo da arte. Assim, nos colocava diante dos próprios limites que estruturam o pensável, fazendo emergir lampejos de uma nova textura do sensível partilhado.

Talvez tenha sido neste sentido que Moacir dos Anjos declarou a centralidade da palavra como bússola de suas escolhas curatoriais⁴, sublinhando a necessidade de seu acolhimento social. O interesse do curador em mostrar algumas das insurgências estéticas ocorridas nas décadas recentes, elaboradas a partir das pautas dos movimentos sociais, parecia partir de todo um regime que visibiliza ou invisibiliza certos corpos, prescrevendo às suas falas um dado horizonte de inteligibilidade e disponibilidade de escuta pelo comum. Assim, tratava-se de um uso muito específico da palavra, jamais compreendida como uma matéria dócil e transparente, proferida desde um lugar vazio. Ao lado do ato performatizado por Krenak, a exposição também dava a ver uma série de estratégias estéticas inauditas para a aparição de pautas próprias aos movimentos sociais. Estas causas emergiam como uma espécie de prisma através do qual se teciam manifestações estéticas, vindo a convergir para um território que se aproximava tendencialmente ao da arte.

Deste modo, mesmo evocando as lutas de negros, indígenas, mulheres, LGBT's, sem-teto, secundaristas etc., a mostra articulava aquilo que estes grupos, tidos como *minoritários*, podem ter em comum: os regimes de visibilidade e invisibilidade que determinam sua aparição no imaginário compartilhado, bem como os modos através dos quais eles subvertem este estado de coisas, tomando a palavra e aparecendo aos olhos do comum. Dotados da capacidade de embaralhar os regimes que prescreviam a certos corpos o destino de sua invisibilidade, as manifestações estéticas e políticas da exposição faziam aparecer o ínfimo, transmutando o ruído e a mudez em fala. Afinal, se as ditas *minorias* seriam atravessadas por algo de uma invisibilidade constitutiva, até que ponto elas partilham com a arte a promessa de fazer emergir o invisível?

Em todo caso, ao traçar um espaço de partilha entre as diversas batalhas minoritárias, Moacir dos Anjos não promovia uma terraplanagem nas diferenças fundamentais que cada uma das lutas encarnava, mas afirmava a compreensão da política como acontecimento estético, capaz de reformular as coordenadas do

⁴ Declaração de Moacir dos Anjos no âmbito de uma conversa com o público da exposição *Arte democracia utopia*, realizada no dia 29 de novembro de 2018.

visível e do invisível. Deste modo, as formas políticas da exposição não se contentavam em operar no nível da consciência, mas ensejavam fissuras nos próprios horizontes do sensível, produzindo enunciações que incessantemente adiam seu enredamento na malha do discurso. *Arte Democracia Utopia* não se baseava na aposta em matérias panfletárias ou meios de conscientização, mas na abertura de possíveis, em processos que rompiam com a estabilidade enfadonha do mundo compartilhado.

Esta mesma preocupação parecia reger a inclusão de algumas das obras que compõem o repertório já canônico da arte política brasileira dos anos 1960 e 1970, que fora produzido sob o signo da Ditadura Militar. Mas ao expor trabalhos de artistas como Carlos Zílio, Cildo Meireles e Hélio Oiticica, o curador parecia atualizá-los, colocando nossa arte e lutas atuais em perspectiva. Se este regime político constituía uma força amplamente visível e monolítica, o cerceamento das liberdades individuais que ela impunha não cessava de operar nos modos subjetivos, encarnado nos horizontes da sensibilidade. De acordo com a psicanalista Suely Rolnik, eram estes horizontes que forneciam a matéria-prima para o substrato político de muitas das práticas artísticas na Ditadura, de modo que “o político se coloca[va] nas entranhas da própria poética” (ROLNIK, 2009, p. 100). Este raciocínio implica uma hipótese aparentemente paradoxal, em que a política destes trabalhos não poderia ser reduzida a um confronto ao regime político de então. Afinal, se muitas das insurgências do passado miravam no regime político, elas também acertavam nos modos subjetivos que lhe tornavam possível, operando transversalmente.

Assim, a exposição encenava uma possível continuidade, uma espécie de linha que permitia justapor as preocupações das lutas estéticas do passado e aquelas que o Brasil atual nos apresenta. Mas esta promessa de continuidade era compreendida segundo algumas das diferenças que marcaram este intervalo de tempo, tanto sob o prisma das modulações nos horizontes subjetivos compartilhados, quanto das novas cartografias de poder que haviam se estratificado e que lhe davam uma face mais pronunciada e visível. Se Moacir dos Anjos privilegiou trabalhos de arte que, na época da Ditadura, operavam no seio de uma espécie de transversalidade entre a macro e a micropolítica, a mesma preocupação parecia reger a escolha das obras mais recentes.

Este será o ponto que a presente pesquisa tomará como partida para desenvolver algumas reflexões que gravitam em torno das insurgências estéticas no Brasil das últimas duas décadas. Elas foram ecoadas através e a partir da exposição *Arte democracia utopia*, que não é tratada como objeto desta pesquisa, mas um ponto de partida ficcional. Evocada *a posteriori*, a mostra teria servido como uma espécie de componente catalisador, responsável por dar substância a uma série de questões que já estavam em vias de elaboração. Ela contribuiu para a precipitação gradativa de uma *constelação*⁵ composta por exposições, ações, trabalhos de arte e de ativismo, que nem sempre coincidem com as obras exibidas naquela ocasião. Parto desta *constelação insurgente* para interrogar algumas das relações entre arte, política e movimentos sociais no Brasil dos últimos vinte anos.

Cada capítulo que se segue coloca em cena uma ou duas destas produções estéticas, a partir das quais emergem problemas específicos, jamais tendo como intuito esgotá-los ou chegar a uma conclusão perene. A título de recorte espaço-temporal, me restrinjo a produções realizadas no Brasil, mais especificamente entre as cidades de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, no período que vai de 2004 a 2017. Trata-se de um arco temporal atravessado por mutações que marcaram significativamente a paisagem política no Brasil⁶, que procuro observar em suas relações às práticas artísticas e ativistas, tencionando intervir em algumas das polêmicas que estão candentes nas discussões sobre arte e política.

Ao longo dos capítulos, abordo diferentes experimentos nos modos de coletividade, preocupação que se expressa no privilégio dado a coletivos de arte e ativismo⁷. Idealmente, esta tipologia de grupalidade estabelecerá relações

⁵ Me aproprio livremente do termo *constelação*, remetendo a uma racionalidade amplamente explorada pelo filósofo Walter Benjamin (2010; 2012), cujo pensamento recusa um ímpeto de unidade e abriga a dispersão, visada que tanto permeia sua historiografia quanto seus horizontes estéticos e políticos. O autor sugere que “as ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos (...). Cabe aos conceitos agrupar fenômenos, e a fragmentação que neles se opera por ação do entendimento analítico é tanto mais significativa quanto, num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: a salvação dos fenômenos e a representação das ideias” (BENJAMIN, 2010, p. 23).

⁶ A psicanalista Suely Rolnik provê um panorama de parte deste arco temporal em seu texto *A nova modalidade de golpe: um seriado em três temporadas* (In: ROLNIK, 2018, pp. 146-193).

⁷ Esta forma de grupalidade, que se proliferou especialmente no Brasil da primeira década dos anos 2000 (REZENDE & SCOVINO, 2010), surge como uma reunião de indivíduos em torno de determinadas questões, muitas vezes de cunho estético e/ ou político, a serem desdobradas em uma ou mais ações conjuntas. Deste modo, os coletivos podem operar de modo efêmero ou prolongado. Eles assumem características muito variadas, mas é comum que estejam imbuídos em experimentos nas formas de criar e de estar juntos. Seus processos costumam ser coadunados por exercícios decisórios horizontais e colaborativos.

paradoxais e irresolutas entre unidade e fragmentação, sendo recorrentemente associada à política, tanto na arte quanto em movimentos sociais. Por esta razão, dedico um capítulo à colaboração artístico-ativista ocorrida no âmbito da ocupação Prestes Maia⁸ (2004-2006), muitas vezes considerada como uma espécie de nascedouro de coletivos de arte e política da primeira década dos anos 2000 (MESQUITA, 2011). Tratou-se do epicentro daquilo que a artista e ativista Fabiane Borges chamaria de “órbita geracional dos assim chamados coletivos de arte” (BORGES, 2010, p. 71), aqui observada no bojo de um certo imaginário coletivista que emergiu no Brasil e acompanhou a proliferação desta forma de grupalidade.

O âmbito destas contaminações entre arte e ativismo daria origem ao *Frente Três de Fevereiro*, coletivo paulistano antirracismo ao qual destino um outro capítulo específico, onde abordo as ações *Monumento Horizontal* (2004) e a série de *Bandeiras* (2006). Com base em entrevistas e publicações do grupo, interrogo o substrato *poético* que seus membros atribuem às suas ações, depreendendo algumas das lógicas que subjazem ao seu pensamento ativista. Aqui, localizo uma política de identidades que empreende um uso estratégico da ideia de *lugar de fala*. Este grupo partilhava algumas de suas problemáticas, metodologias e alguns de seus integrantes com o *Política do Impossível*, coletivo com foco em educação. No capítulo dedicado a ele, procuro compreender como uma *política do silêncio*, que permeia a ação *Traga Sua Luz* (2008), se costura com uma proposta transversal de arte e educação.

Outras reflexões em torno de experimentos nas formas de grupalidade e coletividade seriam disparadas pela minha participação⁹ em *Massa Ré: variação CLT* (2017), proposta performática de *Elilson*. Dois trabalhos deste artista pernambucano ocupam outro capítulo da tese. De modo similar aos coletivos supracitados, ele toma algumas das pautas dos movimentos sociais como ponto de partida para produzir deslocamentos de ordem sensível, embora não reivindique qualquer estatuto ativista para suas ações. Neste capítulo, também abordo *Estação*

⁸ Ocupado pelo Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC) em 2002, o prédio de 22 andares localizado na avenida Prestes Maia chegou a reunir cerca de 468 famílias e pouco mais de 2.000 pessoas, sendo considerado uma das maiores ocupações verticais da América Latina.

⁹ Considero importante destacar que algumas das reflexões que povoam esta tese emergiram a partir da minha participação em *Massa Ré: variação CLT*, proposta pelo artista em 2017, sendo sedimentadas na resenha *A coreografia política de Massa Ré*, publicada no ano seguinte (NOGUEIRA, 2018).

Adílio (2016), observando as reflexões sobre o tempo e as políticas da memória que ela enseja.

Me interessa observar algumas das ações estético-políticas colocadas em marcha por este artista e coletivos, pois elas constituem formas insurgentes que não se baseiam apenas em transmitir mensagens, denunciar as estruturas e conflitos sociais ou levar a uma tomada de consciência. Sem abdicar de pautas comuns a movimentos sociais e à *política institucional*¹⁰, eles inventam modos de articulação de sentidos que transbordam os ditames de uma *eficácia comunicacional*¹¹, mas operam fissuras naquilo que o filósofo Jacques Rancière (2009) chamaria de *partilha do sensível*. Trata-se, nas palavras do autor, da “lei geralmente implícita que define as formas do tomar-parte, definindo primeiro os modos perceptivos nos quais eles se inscrevem” (RANCIÈRE, 2014, p. 146), de modo a configurar uma “partilha do que é visível e do que não o é, do que se ouve e do que não se ouve” (idem).

Seguindo este raciocínio, antes da compreensão daquilo que um discurso possa transparecer, é preciso que ele seja inteligível e não constitua um mero ruído: a distinção entre a fala e o ruído nos aparece como evidência sensível, mas constituiria a condição que precederia a possibilidade de que cada parte participe no comum da polis. Assim, haveria uma *estética* – um conjunto de formas *a priori* da sensibilidade, como definida por Rancière (2009) -, constituindo os horizontes que determinam a habilitação de cada parte para participar no comum partilhado. Eis o modo como o filósofo costura uma imbricação constitutiva entre *estética* e *política*, em cuja encruzilhada ele situa a figura do *dissenso*. Contudo, não se trata de compreender o *dissenso* como confronto entre interesses ou opiniões, mas no “sentido mais originário do termo: uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável” (RANCIÈRE, 1996a, p. 372).

Partindo deste conjunto de reflexões, o filósofo tece uma série de implicações para os possíveis vínculos entre arte e política, compreendendo seu

¹⁰ Chamo de *política institucional* o conjunto de elementos que geralmente associamos à política e que Jacques Rancière reúne sob a alcunha de *polícia*. Tratam-se, nas suas palavras, dos “processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996, p. 41).

¹¹ Para Jacques Rancière a política não pode residir apenas em uma eficácia argumentativa, uma vez que é necessário antes constituir uma cena de comum inteligibilidade: “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, p. 149).

entrecruzamento na figura do *dissenso*, que define tanto o *modelo de eficácia* da arte em seu *regime estético de identificação*¹² (RANCIÈRE, 2010), quanto o cerne da *política* (RANCIÈRE, 1996). Trata-se, nas palavras do autor, de uma “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” (RANCIÈRE, 2010, p. 90). Vincular a vocação política da arte à figura do *dissenso* implica compreender que a arte é

política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc (RANCIÈRE, 2010c, p. 46).

Contudo, a amálgama estético-política anteriormente apontada não cessa de produzir desacordos, intensificados pela heterogeneidade das concepções do que venha a ser a política, categoria em disputa e nem sempre auto evidente. Estas confusões são especialmente problemáticas no nosso presente, compondo sintomas de um tempo impregnado por forças que tanto aprofundam os *consensos* (RANCIÈRE, 1996) quanto produzem seu correlato *mal-estar na estética*¹³

¹² Jacques Rancière assevera que “a arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidade à suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2011c, p. 3). Se, de acordo com o filósofo, os horizontes da experiência sensível são historicamente constituídos, eles são profundamente implicados por diferentes modos subjetivos e pelas formas de comunidade que lhes acompanham. Estes horizontes distintos acarretaram a precipitação de três regimes específicos, que regem tanto a identificação quanto a fruição da arte enquanto tal. Listados segundo a ordem cronológica de sua aparição, o filósofo destaca os regimes *ético*, *representativo* e *estético*. Cada um deles é provido de uma racionalidade específica, mas as experiências sensíveis em que estão engajados diferem radicalmente. Embora o *regime estético* tenha se tornado predominante desde seu advento, concomitante ao Romantismo, o conjunto de lógicas dos outros regimes pode ainda incidir sobre a produção artística atual, possibilitando sua sobreposição, matizando os trabalhos com estratos assíncronos de tempo e lógicas heterogêneas.

¹³ Em seu livro *Malaise dans l'esthétique* [Mal-estar na estética], Jacques Rancière aponta para um conjunto de discursos e diagnósticos que ganham vigor desde os anos 1980, tendo em comum a acusação de que a “estética seria o discurso artificioso através do qual a filosofia, ou uma certa filosofia, desvia, em proveito próprio, o sentido das obras de arte e dos juízos de gosto” (RANCIÈRE, 2004, p. 9, tradução nossa[1]). Mas ao tentar “corrigir” este desvio, estes autores acabariam diluindo “as operações da arte e as práticas da política na indistinção ética” (RANCIÈRE, 2004, p. 26, tradução nossa [2]). Dado que “a estética, como regime de identificação da arte, carrega em si uma política ou uma metapolítica” (idem), o filósofo busca “analisar as formas e transformações dessa política, procurando compreender o mal-estar ou o ressentimento que a própria palavra [estética] hoje desperta” (ibidem).

(RANCIÈRE, 2004). O contemporâneo constituiria um solo fértil para aflorar aquilo que Jacques Rancière caracterizaria como uma “incerteza mais fundamental quanto aos fins em vista e quanto à própria configuração do terreno, quanto ao que é a política e quanto ao que a arte faz” (RANCIÈRE, 2010, p. 78).

Observo algo desta *incerteza* e deste *mal-estar* no capítulo destinado às querelas que acompanharam duas exposições realizadas no Museu de Arte do Rio: o suporte instalativo *Poética do Dissenso*, exibido no âmbito de *O Abrigo e o Terreno* (2013), e a mostra *Zona de Poesia Árida* (2015). Abordando a contaminação entre arte e política que coadunou a órbita do coletivismo paulistano do início dos anos 2000, estas mostras deflagraram uma série de polêmicas em torno das antinomias que permeiam sua institucionalização e incorporação ao meio da arte. Neste capítulo, entrevejo uma série de discursos nutridos pelos pressupostos da chamada *crítica institucional*¹⁴, que embebem boa parte da produção artística e da teoria crítica contemporâneas. Me interessa cartografar e contrapor algumas das diferentes posições e pressupostos políticos que habitam esta discussão, de modo a reformular as perguntas inicialmente colocadas para interrogar o estatuto político das mostras em questão.

Também observo um *mal-estar* semelhante na recepção e na circulação das práticas artísticas de Bárbara Wagner, focando em suas colaborações com grupos evangélicos. Com o intuito de compreender algumas das relações estabelecidas entre arte, política, identidade e alteridade, abordo sua série fotográfica *Crentes e Pregadores* (2014) e seu filme *Terremoto Santo* (2017), este realizado com o artista Benjamin de Burca. Explicito o modo como estes trabalhos intervêm em algumas das trincheiras políticas mais proeminentes da atualidade, onde a promessa de visibilizar aportes estéticos alteritários ao meio da arte contemporânea se desdobra em uma crítica à ideia moderna de *bom gosto*. Estas questões, por sua vez, se desenrolam em interpelações sobre o substrato identitário que vem permeando tantas propostas artísticas e reivindicações políticas do presente.

¹⁴ De acordo com Suely Rolnik (2009), a crítica institucional remonta às décadas de 1960 e 1970, quando “artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação o poder do assim chamado ‘sistema da arte’ na determinação de suas obras: dos espaços físicos a elas destinados e da ordem institucional que neles toma corpo, às categorias com base nas quais a história (oficial) da arte as qualifica, passando pelos meios empregados e os gêneros reconhecidos, entre outros tantos elementos. Explicitar, problematizar e deslocar-se de tal determinação passam a orientar a prática artística, como nervo central de sua poética e condição de sua potência pensante – na qual reside a vitalidade propriamente dita da obra” (ROLNIK, 2009, p. 98).

Considero importante destacar que a escolha dos elementos que compõem minha *constelação insurgente*, bem como as questões que deles emergem, surge do modo como atravessaram e afetaram este corpo que aqui escreve. Tal como os preceitos metodológicos concebidos por Suely Rolnik, trata-se de um pensamento que se faz “por um misto de acaso, necessidade e improvisação: *acaso* dos encontros, onde se produzem as diferenças; *necessidade* de criar um devir-outro que as corporifique; *improvisação* das figuras deste devir” (ROLNIK, 1993, p. 244, grifos da autora). Construo esta pesquisa precisamente através destes encontros com os feixes de presente, que me atingem e produzem aquilo que Suely Rolnik chama de *marcas*, os “estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outros” (idem). Procuo exercitar a capacidade de me deixar violentar por estas *marcas*. Elas me colocam em *situação de escritura*, me situam enquanto sujeito partícipe e superfície de inscrição da história, que o processo de pesquisa não cessa de modificar. Me movo no interior deste modo de produzir conhecimento, que é “fruto da violência de uma diferença posta em circuito, e é através do que ele cria que nascem, tanto verdades quanto sujeitos e objetos” (ibidem).

Assim, o tema e alguns dos problemas abordados incidem diretamente sobre a construção desta tese e de seus preceitos metodológicos. Não se trata de compreender o método como uma espécie de camisa de força *prêt-à-porter*, que se aplicaria a um objeto dado, tampouco a tarefa da escrita como a aplicação de um conjunto de ideias¹⁵. Se há uma espécie de *presente heterogêneo* que me serve de objeto, ele não está dado, de modo que é preciso compô-lo, tecendo redes com alguns dos feixes de presente que me atravessaram. Mas trata-se de uma tessitura em que o processo de maquinação é invariavelmente acompanhado pela descoberta, em que a palavra – essa matéria insubmissa que frustra qualquer ímpeto de vergá-la -, me guia por caminhos insuspeitos e por vezes me deixou à deriva. Por meio da *constelação insurgente*, esta pesquisa dá ensejo a uma dupla análise, que permite tanto indagar uma série de polêmicas que permeiam a arte hoje, quanto traçar,

¹⁵ Nesta tese composta por *cenais*, assumo a *forma-ensaio* como força propulsora, de modo similar a como foi pensada por Jacques Rancière (2010c): “O ensaio é, no reino do pensamento, o gênero sem gênero; o livro simplesmente como um livro que informa sobre o seu autor como ser falante que se dirige a qualquer outro sem outra arma além da escrita, uma escrita que não é um meio de expressar um conhecimento, mas pesquisa, processos de conhecimento. Poderíamos dizer que esse gênero sem gênero é idêntico à filosofia, não sendo esta última pensável nem como um tipo de saber nem como um gênero literário” (RANCIÈRE, 2010c, p. 42).

transversalmente, uma espécie de pequeno diagnóstico político do presente no Brasil.

Assim, ao investigar fenômenos recentes tais como a proliferação dos coletivos desde os anos 2000, as relações que a arte vem estabelecendo com os movimentos sociais e com alteridades, bem como as polêmicas que emergiram de algumas mostras de arte, acredito fornecer reflexões para os impasses que envolvem tanto os sujeitos políticos quanto a arte no contemporâneo. Mas trata-se de escrutinar apenas parte de uma trama ampla, que a atual pesquisa não pretende esgotar ou dela fornecer uma narrativa definitiva, de modo a propor um trabalho lacunar, eminentemente precário e perecível. Partindo de casos particulares, intervenho sobre alguns dos problemas que embebem a arte e a política do nosso presente, procurando compreender especialmente o modo como se desenham no Brasil.

É verdade que, em terras brasileiras, os movimentos sociais, a arte e a política sejam radicalmente distintos dos europeus, realidade experimentada por Jacques Rancière, e a partir da qual o filósofo desdobra grande parte de suas pesquisas. Acredito que, ainda assim, seu pensamento possa fornecer importantes subsídios teóricos para a compreensão dos âmbitos artístico e político brasileiros. Se é verdade que os processos de colonização são amplos e difusos, encarnando inclusive nos horizontes sensíveis e epistemológicos, aplicar a este trabalho uma grade de análise “genuinamente brasileira” dificilmente garantiria maior fidelidade à realidade nacional. Antes de compreender a insuficiência de determinadas teorias para “dar conta” de fatos geograficamente distantes de onde elas foram produzidas, seria importante considerar a insuficiência de qualquer teoria para servir como métrica totalizante. O emprego de uma teoria sempre envolve a necessidade de colocá-la à prova localmente, o que implica interrogar seus limites. Faço uma aposta na plasticidade do pensamento de Jacques Rancière, onde esquemas globais nunca obliteram as singularidades.

Se as grades teóricas jamais ofuscam a presença viva daquilo que o filósofo analisa, nada é considerado como aparecimento imediato, externo às órbitas discursivas onde circulam. Estas órbitas constituem uma espécie de palco onde as *cenas* da arte e da política podem ter lugar. Seguindo este fio de pensamento, Jacques Rancière elucida que

A cena não é a ilustração de uma ideia. É uma pequena máquina óptica que nos mostra o pensamento ocupado em tecer os laços que unem percepções, afetos, nomes e ideias, constituindo a comunidade sensível que esses laços tecem e a comunidade intelectual que torna este tecido pensável. A cena apreende os conceitos em ação, em sua relação com os novos objetos de que tentam se apropriar, com os velhos objetos que tentam repensar e com os esquemas que constroem ou transformam para esse fim. Já que pensar é sempre, e antes de tudo, um pensamento do pensável – um pensamento que modifica o pensável ao abraçar o que era impensável (RANCIÈRE, 2013, XI, tradução nossa [3]).

Por este motivo, o autor declara que suas reflexões operam de acordo com a “coerência global de um conjunto de práticas e sobre as suas formas de visibilidade e de identificação. Oponho-me, portanto, àqueles que afirmam que existe de um lado a arte, que é uma prática, e do outro as teorias, que se lhe acrescentam” (RANCIÈRE apud CACHOPO, 2013, p. 27). Neste sentido, é importante destacar que, embora lhes pareçam externos, alguns discursos aderem de modo especialmente natural aos fenômenos, passando a participar de sua materialidade, lhes provendo certos horizontes empíricos e analíticos. Mas se os próprios horizontes que estruturam nossa apreensão sensível estão impregnados por uma série de ideias que estão dadas, na forma de verdades encarnadas, funda-se uma espécie de reciprocidade entre as teorias e o modo como a realidade nos é apresentada.

Esta visada permite que Jacques Rancière justaponha teorias filosóficas, sociológicas e históricas, discursos curatoriais e trabalhos de arte. Partilhando de uma mesma superfície analítica, estes elementos parecem regidos por relações de igualdade, embaralhando a cartografia de lugares estanques que reiteradamente divide a arte das teorias destinadas a conceituá-la. Isto também implica compreender que as teorias não apenas visam a explicar um mundo que está dado, mas participam da produção do mundo compartilhado, constituindo o tecido sensível que o torna pensável. Deste modo, o filósofo recusa a

oposição entre interpretar e mudar o mundo, haja vista que interpretar é, por si, um modo de mudar o mundo. Um mundo é feito de interpretações, ele é composto e organizado por uma certa estruturação entre o perceptível, o pensável e o dizível e, claro, do que eles tornam possível como consequência (...). A filosofia tem a sua importância na medida em que pensa um mundo feito de interpretações e que mudar a maneira como o interpretamos, trabalhando sobre essa interpretação, é parte e parcela do processo de mudar o mundo (...). Em suma, o que nós podemos imaginar, o que nós podemos nos empenhar em produzir, é uma prática filosófica que pode participar dessa transformação do perceptível e desse remapeamento do possível (RANCIÈRE, 2017a, pp. 320-321, tradução nossa [4]).

Mas se o mundo compartilhado é constituído como um palimpsesto heterogêneo de interpretações – cuja pervasividade e efetividade pode variar -, seria preciso ter cuidado com as proposições teóricas, o que inclui interrogar o próprio conjunto de pressupostos que as norteia.

Em todo caso, minhas análises buscam operar transversalmente, entre dados teóricos e empíricos, de modo que os elementos que compõem nossa *constelação insurgente* nunca são compreendidos segundo a prevalência da experiência sobre a interpretação, outrora solicitada por Gilles Deleuze (1992), mas no interior do conjunto de discursos que participam de sua materialidade. Esta experiência imediata não é totalmente suprimida, mas cotejada com publicações independentes criadas por coletivos e artistas, que contribuem para a compreensão do tecido sensível que eles mobilizam. Neste sentido é importante destacar que, especialmente no âmbito da arte contemporânea, as possibilidades de fruição e produção de sentidos engendradas por um trabalho de arte não se encerram em sua apreensão isolada, mas emergem de seu posicionamento no interior de uma miríade de discursos que lhe atravessam e constituem.

Pressuponho, portanto, que nenhuma manifestação estética pode ser vista unicamente em seus registros, como realidade formal apartada dos processos e discursos que lhe informaram, apesar do apelo plástico que eles possam muitas vezes mobilizar. Assim, sigo o rastro deixado pelas críticas e teóricas da arte Glória Ferreira e Cecília Cotrim, compreendendo a função central que os escritos de artistas vêm desempenhando desde os anos 1960. Tendo se tornado “um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte” (FERREIRA & COTRIM, 2009, p. 10), estes escritos passaram a deslocar a “palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade” (idem).

Se, de acordo com as autoras, estes escritos tinham como foco os “problemas correntes da própria produção” (ibidem), poderíamos perceber sua atualidade nas publicações produzidas pelo coletivismo artístico do começo dos anos 2000, já não mais restritas ao campo da arte. Majoritariamente distribuídas virtualmente, estas publicações contêm importantes dados processuais e metodológicos relativos às ações dos coletivos, além de fotografias e diagramas. Eles constituem documentos relevantes para compreender as interseções artístico-

ativistas que tiveram lugar nesta época. Como foi ressaltado pelo crítico de arte Felipe Scovino, estas publicações “se colocam como meio de divulgação de trabalhos e escritos de vários componentes de coletivos” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 15). Destaco que o embaralhamento nas distinções entre aquilo que comporia a pura materialidade dos trabalhos de arte e as palavras elaboradas para descrevê-los ou registrá-los, foi tornado possível no âmbito do *regime estético*, embora tenha sido radicalizado nos anos 1960 e 1970. Esta contaminação foi fruto de “um pensamento da mistura, participante da confusão romântica entre pensamento puro, afetos sensíveis e as práticas de arte” (RANCIÈRE, 2004, p. 11, tradução nossa [5]), que o *regime estético* colocou em marcha.

Contudo, gostaria de estabelecer uma relação de autonomia e heteronomia destes textos em relação aos trabalhos e ações a que se referem. De modo a evitar a antiga ideia de *intencionalidade* – que pressupõe uma espécie de acordo entre *poiesis* e *aisthesis* (RANCIÈRE, 2009) -, estes escritos são compreendidos conjuntamente com textos críticos, curatoriais e institucionais, além de entrevistas e debates publicados em sites e revistas. Ao compreender o âmbito discursivo que configura cada um dos elementos da *constelação insurgente*, não almejo encontrar nele qualquer tipo de verdade, mas interrogar o conjunto de verdades que contribuiu para lhes dar forma. Se eles provêm importantes indicativos sobre o conjunto de lógicas que subjazem aos elementos a serem analisados, estes documentos colaboram para lhes dar corpo, de modo a *colocar em cena* algumas das questões que me interessam abordar.

Assim, estes discursos são compreendidos segundo o pressuposto de que *falar é ser falado*: se os atores sociais que performatizam certos discursos ocupam certas posições, provendo às suas falas determinada disponibilidade de escuta pelo comum, estas falas não lhes pertencem necessariamente, mas emergem de um lugar incerto e múltiplo. Trata-se de perceber, como Michel Foucault, “que no momento de falar, uma voz sem nome me precedia há muito tempo (...). Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível” (FOUCAULT, 2014, pp. 5-6). Neste sentido, haveria algo de profundamente trans histórico em toda fala, tornando possível a tarefa, outrora reivindicada por Roland Barthes (1994), de ouvir uma voz em sua inatualidade, segundo a possibilidade de ser de todos os tempos, sem deixar de ser do instante.

No âmbito desta tese, persigo uma escuta para aquilo que há de inatural em todas as vozes, interrogando o modo como elas ecoam e ricocheteiam umas nas outras, originando materialidades que pertencem a muitos tempos. Mas se sua efetividade depende de uma operação conjunta, certos discursos provêm importantes pistas para um *diagnóstico do presente*. Assim, quando tomo determinados enunciados, não tenho por objetivo precisar a sua origem ou apontar seus proprietários, mas aproximá-los e distanciá-los de outros enunciados, em uma estratégia de montagem. Não almejando apontar nenhum tipo de filiação, influência teórica ou uma vinculação causal entre eles, busco compreender as implicações destas reuniões, destas *constelações*. Trata-se de contemplar os lugares desde os quais as falas são proferidas, sem que isto acarrete um vínculo necessário de cada voz com a posição desde a qual ela é enunciada.

Este princípio metodológico guarda algumas consequências analíticas, atravessando o modo como interrogo as relações que a arte e a política vêm estabelecendo com as ideias de identidade e de minorias. Jacques Rancière já nos advertiu de que “a arte não é política (...) pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais” (RANCIÈRE, 2010c, p. 46). Ao contrário de constituir uma regra geral, esta compreensão rancieriana deve servir para que não assentamos a uma outra métrica generalizante, tão comum nas exposições e críticas de arte, em que quaisquer lutas e estratégias de visibilização minoritárias são imediatamente vinculadas a um substrato político. Para que possamos localizar algumas das relações entre arte, política e movimentos sociais que grassam no nosso presente devemos examinar estas estratégias caso a caso, evitando obliterar algumas de suas ambivalências fundamentais.

A este respeito, destacam-se as reflexões de Suely Rolnik (2007), que deixa entrever a ambiguidade do vínculo recorrente entre arte e alteridades, situado como uma espécie de tendência no circuito oficial e institucional das artes, em seu alinhamento ao “capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970” (ROLNIK, 2007, p. 103). De acordo com a autora, certo deslocamento dos paradigmas identitários de outrora, insuflado por um neoliberalismo que estimula a produção de subjetividades flexíveis, fez com que “um dos problemas visados pelas práticas artísticas, na política de subjetivação em curso, tenha sido a anestesia da vulnerabilidade ao outro” (idem, pp. 104-105).

Contudo, sendo produzida no seio de uma economia do desejo empenhada em se alimentar “das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação” (ibidem, p. 106), esta promessa de escuta se vê, nas palavras da autora, recorrentemente *cafetinada*.

Neste âmbito, “o destino mais comum desta flexibilidade subjetiva e da liberdade de criação que a acompanha não é a invenção de formas de expressividade movida por uma escuta das sensações que assinalam os efeitos da existência do outro em nosso corpo vibrátil” (ROLNIK, 2007, p. 108). Como resultado, uma série de questões contundentes “costumam esvaziar-se de sua densidade crítica para se constituírem num novo fetiche que alimenta o sistema internacional da arte” (idem, p. 103). O risco de fetichização alteritária, que encontra um ambiente especialmente propício nos modos de subjetividade hegemônicos do nosso presente, deve ser compreendido no seio de certos limites que acompanham as políticas da identidade, igualmente considerados no interior do pensamento de Suelly Rolnik. Estas políticas vêm se avultando no meio da arte, constituindo muitas vezes o dispositivo que torna as alteridades visíveis enquanto tais, determinando os horizontes de circulação, legitimação, crítica e mesmo de financiamento.

De acordo com a psicanalista, a intensificação das misturas e pulverização das identidades acima mencionadas se dá no âmbito de um processo ambivalente, acompanhado por uma simultânea homogeneização das figuras de subjetividade, agora determinadas por “cada órbita do mercado, independentemente da origem geográfica, nacional etc.: identidades globalizadas flexíveis e descartáveis substituem as identidades locais fixas que vão sendo pulverizadas” (ROLNIK, 1996, n.p.). Neste cenário,

as ondas de reivindicação identitária das chamadas minorias sexuais, étnicas, religiosas, nacionais, raciais etc (...) são sem dúvida necessárias para combater injustiças de que são vítimas tais grupos; mas no plano da subjetividade trata-se aqui de um falso problema. O que se coloca para as subjetividades hoje não é a defesa de identidades locais contra identidades globais, nem da identidade em geral contra a pulverização; é a própria referência identitária que deve ser combatida, não em nome da pulverização (o fascínio do caos), mas para dar lugar aos processos de singularização, de criação existencial, movidos pelo vento dos acontecimentos. Recolocado o problema nestes termos, reivindicar identidade pode ter o sentido conservador de resistência a embarcar em tais processos (ROLNIK, 1996, n.p.).

Naturalmente, não se trata de questionar a legitimidade política, social e existencial das identidades, mas de interrogar os modos através dos quais elas vêm se tornando um dos principais motores da política e horizontes de visibilidade na arte.

Passando a designar partes verdadeiras de uma sociedade sem resto (RANCIÈRE, 2014), as identidades vão se enraizando no interior de dispositivos políticos, jurídicos e de mercado, se transmutando em realidades cada vez mais sólidas. Elas paulatinamente ganham independência do âmbito dialógico que as torna possíveis, se transformando em determinantes ontológicas que se acoplam definitivamente aos modos subjetivos e horizontes sensíveis individuais. Se o indivíduo é produto de um tecido de opressão formada nos cruzamentos entre raça, gênero e classe, oblitera-se o fino grão de singularidade que as malhas grosseiras do poder teriam dificuldade de reter. A possibilidade de mapear outras matrizes políticas, possivelmente liberadas por análises caso a caso, muitas vezes é escamoteada, dando lugar a métricas generalizantes que tendem a desconsiderar aquilo que cada experiência de raça, classe e gênero pode ter de singular.

Entrevejo um caminho inverso, em que a política não pode emergir sem tensionar o conjunto de verdades que dão corpo às identidades. Não se trata de reivindicar um lugar transcendente, um lado de fora em relação ao poder e à distribuição de lugares efetuada pelas circunscrições identitárias, mas de compreender que é preciso estar atento às cartografias de poder que se antecipam para pavimentar os possíveis horizontes da subjetividade política e os lugares ocupados pelas lutas particulares. Quando abordo alguns dos impasses atuais das políticas identitárias, não tenho por ambição buscar uma exterioridade, mas um intervalo, o que também significa reconhecer que a identificação a um grupo minoritário pode constituir uma estratégia importante para produzir um *comum* e tornar o sujeito político inteligível no âmbito das lutas travadas. Resta apenas compreender como essas estratégias ainda são capazes de produzir um *comum polêmico* (RANCIÈRE, 2010) e de operar uma *desidentificação* (RANCIÈRE, 2014), promessa política igualmente colocada para a arte em seu *regime estético*.

A circunscrição de toda subjetividade no seio de uma identidade é sintomática de uma série de deslocamentos – caracterizados por Jacques Rancière (2004) como uma *guinada ética da estética e da política* – que tornam a arte e a política impermeáveis aos processos de *subjetivação*. Neste sentido, esta pesquisa se soma aos esforços de dissolver a pervasividade do *mal-estar na estética* que assombra nosso tempo (RANCIÈRE, 2004), e que se infiltra não apenas nos meios de circulação, exposição, produção e crítica de arte, mas nos próprios pressupostos que desenham nossos horizontes políticos. Ao intervir no âmbito de uma série de

querelas, tenho por objetivo compreender a racionalidade de determinadas ações estético-políticas e as encruzilhadas que as atravessam, me contrapondo a alguns dos discursos que tendem a policiá-las e dissolvê-las no niilismo.

Assim, corroboro com o projeto filosófico de Jacques Rancière, cujas teorizações abriram todo um campo analítico que permite reconfigurar os horizontes possíveis da ação. Este seria o motivo pelo qual, de acordo com o filósofo Pedro Hussak, o autor se notabilizou “nos seus escritos políticos recentes, por ter ultrapassado os limites da academia e influenciado também parte considerável do movimento social” (RAMOS, 2017, p. 238). Em posição diametralmente oposta às retóricas que nos incitam a encontrar poderes ocultos por trás de aparências enganosas, Jacques Rancière recusa a “interminável tarefa de desmascarar os fetiches ou a igualmente interminável demonstração da onipotência da besta” (RANCIÈRE, 2010, p. 73), nos provocando a compreender que a “política é coisa estética, questão de aparência” (RANCIÈRE, 1996, p. 82).

O filósofo leva às últimas consequências a “regra da exterioridade” que marcou o pensamento de Michel Foucault (2014). Subvertendo a topologia clássica que colocava o acesso à verdade como alcance de uma profundidade, obtida mediante o rompimento de uma superfície, este filósofo compôs suas investigações por uma topologia plenamente visível. Não se tratava de desvelar verdades ocultas, mas “tornar visível o que precisamente é visível” (“A filosofia analítica da política” in: FOUCAULT, 2004, p. 44), em uma tarefa de “fazer aparecer o que está tão próximo, tão imediato, o que está tão intimamente ligado a nós mesmos que, em função disso, não o percebemos” (idem). Imbuídas no esgarçamento do tecido de nossa rede epistemológica, de modo a provisionar modos de visibilidade inauditos e novos horizontes para o pensamento, as reflexões de Michel Foucault já estavam permeadas por um caráter eminentemente estético, que muitas das teorizações de Jacques Rancière sublinhariam.

Em uma belíssima homenagem ao filósofo, prestada por ocasião de seus 20 anos de falecimento, Jacques Rancière explicitou como se desenhavam os horizontes da ação encetados pela filosofia de Michel Foucault, indicando alguns dos pontos que poderiam colocar suas reflexões em partilha. De acordo com Rancière, o saber da filosofia foucaultiana

não define nenhuma arma das massas à maneira marxista (...). Ele não fornece à revolta nenhuma consciência. Mas torna possível que a rede de suas razões

casualmente se junte à rede das razões daqueles que, aqui ou ali, se valem de seu próprio saber e de suas próprias razões para introduzir o grão de areia que emperra a máquina. Assim, a arqueologia das relações de poder e dos funcionamentos do pensar não funda mais a revolta do que a submissão. Simplesmente redistribui os territórios e os mapas (RANCIÈRE, 2004a, n.p.).

Recusando a ideia do *intelectual universal*, aquele que procura moldar a vontade política dos outros, Michel Foucault preferia encarnar a figura do *intelectual específico*, que age por meio de análises realizadas no seu campo, com vias a “interrogar novamente as evidências e os postulados, sacudir os hábitos as maneiras de fazer e de pensar, dissipar as familiaridades aceitas (...) e, a partir dessa nova problematização (...), participar da formação de uma vontade política” (FOUCAULT, 2004, p. 249).

Esta busca obstinada pelas especificidades ganharia um novo fôlego no pensamento de Jacques Rancière, que se esquiva das generalizações grosseiras e soluções prontas, perseguindo um olhar que se debruça sobre um microscópio. Assim, ele dá espaço para que a política possa emergir como uma “arte da construção local e singular dos casos de universalidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 137). Por esta razão, o autor não poderia ver sentido nas teorias que atribuem ao nosso tempo um completo marasmo político, como os arautos do *fim da política* ou do *fim das utopias* vinham diagnosticando desde os anos 1990 (RANCIÈRE, 2005). Mas como rechaçar estas teorias sem refluir em seu oposto correlato, um otimismo ingênuo? Seria preciso depreender múltiplos feixes deste caldo temporal heterogêneo a que chamamos de presente, concebendo-o como uma matéria que não coincide ponto a ponto com ele mesmo. Esta compreensão permite romper com um certo interdito a pensar sobre nossa própria época, pressupondo que a falta de distância temporal nos impediria de capturar os múltiplos vetores de história que gravitam ao nosso redor.

Michel Foucault já havia encontrado, no interior do pensamento genealógico de Friedrich Nietzsche, uma crítica a qualquer concepção histórica imbuída da “função [de] recolher em uma totalidade bem fechada sobre si mesma a diversidade, enfim reduzida, do tempo” (“Nietzsche, a genealogia e a história”, in: FOUCAULT, 1989, p. 26). Ele teria substituído a tarefa coesiva da história pelo ímpeto de “manter o que se passou na dispersão que lhe é própria” (FOUCAULT, 1989, p. 21) e, deste modo, “agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade

consigo mesmo” (idem). Tal abordagem nos permitiria “descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente” (ibidem). Assim, o autor francês compreende que a preocupação com o eterno e o imóvel teria dado lugar a uma filosofia do hoje, que não cessaria de interrogar: “o que acontece atualmente e o que somos nós, nós que talvez não sejamos nada mais e nada além daquilo que acontece atualmente?” (“Não ao sexo rei”, in: FOUCAULT, 1989, p. 239).

Mas o problema de um *diagnóstico* ou de uma *ontologia do presente* seria abordado por Foucault (2008) especialmente a partir de seu contato com um texto de 1784, em que Immanuel Kant respondia publicamente à questão: *O que são as luzes?*. Ao falar sobre o Iluminismo, o filósofo alemão estaria respondendo a um processo histórico ainda em curso, de modo que colocava em jogo seu próprio presente como objeto de interrogação. O autor francês sublinha que o presente teria sido colocado na ordem de uma *diferença*: “qual a diferença que ele introduz hoje em relação a ontem?” (“O que são as luzes?”, in: FOUCAULT, 2008, p. 337). O próprio questionamento sobre os pontos em que o presente diferia de si mesmo torna possível seccioná-lo em uma multiplicidade de devires, em uma heterogeneidade de feixes que nem sempre se deslocam na mesma direção.

Para Foucault, cada momento histórico estaria embebido em um conjunto de lógicas internas de onde emergem determinados regimes contingentes de verdadeiro e falso que, por sua vez, estabelecem as relações possíveis entre sujeito e verdade. Se estes regimes de veridicção determinam os modos como somos tornados sujeitos (FOUCAULT, 1995), então os próprios horizontes da experiência estão também circunscritos àquilo que é visível e dizível em cada momento histórico. Assim, para engendrar diferenças entre o presente e ele mesmo, seria necessário interrogar os *limites* desse visível e desse pensável, mediante a instauração de “uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocados e prova de sua ultrapassagem possível” (“O que são as luzes?”, in: FOUCAULT, 2008, p. 351).

Haveria algo de cortante, nesta filosofia, que “localiza e indica nas inércias e coações do presente os pontos fracos, as brechas, as linhas de força; que sem cessar se desloca” (“Não ao sexo rei”, in: FOUCAULT, 1989, p. 242). O filósofo parte desta operação eminentemente violenta, em que “o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar” (“Nietzsche, a genealogia e a história”, in:

FOUCAULT, 1989, p. 28), para restituir a mobilidade aos processos históricos, fazendo emergir um presente que se apresenta com o frescor do novo. Foucault sempre seguiu por entre fissuras, se espreitando e abrindo caminho, habitando seu exercício filosófico da incessante restituição das rupturas, instabilidades e falhas ao “solo silencioso e ingenuamente imóvel” (FOUCAULT, 1987, p. 14) em que nos movemos, e que subitamente volta a se inquietar sob nossos passos. Mas é apenas neste sentido que o filósofo, embora tão preocupado em diagnosticar os perigos do próprio tempo, declara seu “otimismo absoluto” (“Conversa com Michel Foucault”, in: FOUCAULT, 2010b, p. 334). Pois tudo aquilo que temos por sólido se mostra não passar de uma cena incongruente, de um certo desenho efêmero de forças que não cessa de produzir positivities, apesar de sua completa mobilidade.

Mas para a efetivação deste otimismo, baseado na certeza da extrema mobilidade do curso histórico, o filósofo se concentra naquilo que há de contingente e imprevisível na irrupção política, descolando-se de suas redes de causa e consequência. Ao tensionar uma concepção histórica teleológica, Michel Foucault pode observar aquilo que há de absolutamente acidental no curso do tempo. Trata-se, em suas palavras, de

trabalhar no sentido de uma “acontecimentalização” (...). Ali onde se estaria bastante tentado a se referir a uma constante histórica, ou a um traço antropológico imediato, ou ainda a uma evidência se impondo da mesma maneira para todos, trata-se de fazer surgir uma “singularidade”. Mostrar que não era “tão necessário assim” (...). Além disso, a “acontecimentalização” consiste em reencontrar as conexões, os encontros, os apoios, os bloqueios, os jogos de força, as estratégias etc., que, em um dado momento, formaram o que, em seguida, funcionará como evidência, universalidade, necessidade. Ao tomar as coisas dessa maneira, procedemos, na verdade, a uma espécie de desmultiplicação causal (“Mesa-redonda em 20 de Maio de 1978”, in: FOUCAULT, 2006, p. 339).

Assim, o filósofo almeja construir aquilo que ele chama de “*poliedro de inteligibilidade*”, cujo número de faces não é previamente definido e nunca pode ser considerado como legitimamente concluído. Há que proceder por saturação progressiva e forçosamente inacabada” (idem, p. 340, grifo nosso). Contudo, estes traços do pensamento foucaultiano seriam alvos de críticas, como a que o escritor Jean-Paul Sartre dirigiu ao livro *As palavras e as coisas*, asseverando que Foucault “substituiu o cinema pela lanterna mágica, o movimento por uma sucessão de imobilidades” (SARTRE apud NORBERTO, 2011, p. 94). Sartre se referia ao modo como Michel Foucault havia concebido uma história baseada nas rupturas abruptas das *epistemes* – os horizontes historicamente constituídos que possibilitam a

produção do conhecimento -, resultando em um aporte fragmentário e anti-dialético.

Mas este “efeito lanterna-mágica”, seria radicalizado por Jacques Rancière (2013), no âmbito de sua *metodologia da cena*. Esta abordagem incorpora o próprio modo como o filósofo havia concebido a política enquanto *acontecimento* (RANCIÈRE, 2005), muito afim às disjunções entre causa e consequência operadas no seio do *regime estético* (RANCIÈRE, 2010). A possibilidade infinita de atribuição de sentidos para a arte, que prescinde de um ponto de partida ou de chegada, faz com que o inacabado da interpretação e a ideia de *acontecimento* pareçam habitar um mesmo horizonte do pensável. Em *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art* [Aisthesis. Cenas do Regime Estético da Arte], o autor analisa uma série de cenas dispersas e relativamente independentes, com vias a dar textura àquilo que ele chama de *regime estético*.

Me oriento no modo como o autor estrutura este livro, em uma dispersão de *cenar* distribuídas como capítulos, que não se somam para compor uma totalidade coesa. Assim, se qualquer ímpeto de capturar o *presente* em sua completude seria fadado ao fracasso, minha abordagem está investida de fragmentação e dispersão. Não almejo fornecer uma narrativa definitiva sobre algumas das questões que embebem a arte e a política do nosso presente, mas me restrinjo a apontar direções, vetores, fluxos e devires, indicando constâncias e inconstâncias que podem emergir. Considero importante evitar que o caráter fragmentário da tese possa resultar em um fechamento, compreendendo a precariedade como potência para manter o presente sob tensão, como uma temporalidade irresoluta.

Os preceitos que orientam a estrutura e a metodologia desta tese exploram uma abordagem fragmentária, permitindo um diálogo com o pensamento dos *traços* do filósofo e crítico literário Roland Barthes. Especialmente em seus últimos trabalhos, o autor assume de forma cada vez mais radical o inacabamento, convidando que nos alojemos nas entrelinhas de suas aulas. O autor pressupõe algo como um aluno emancipado, capaz de traçar relações e propor invenções a partir daquilo que lê. A respeito de seu curso sobre o *viver junto*, o autor define seu método:

Toques sucessivos: uma gota disso, um brilho daquilo. Enquanto a coisa está se fazendo, não se compreende aonde ela vai: confere em pintura: o tachismo, o divisionismo (Seurat), o pontilhismo. Justapõem-se as cores sobre a tela em vez de misturá-las na paleta. Eu justaponho as figuras na sala de aula, em vez de misturá-

las em casa, à minha mesa. A diferença é que, aqui, não há um quadro final: na melhor das hipóteses caberia a vocês fazê-lo (BARTHES, 2013a, p. 263).

Sem oferecer soluções definitivas, mas *cintilações* e *traços* de uma teoria em constante estado de devir, a linguagem dispersa e fugidia do autor indica possíveis caminhos para a interpretação de seu raciocínio, onde *saber* e *sabor* encontram-se inextricavelmente imbricados (BARTHES, 2013). Para ter acesso ao conjunto de conceitos barthesianos, é preciso mobilizar seu trabalho crítico como uma *constelação* dispersa de sentidos que vão se sobrepondo e tensionando, à semelhança de um trabalho artístico.

Mas trata-se de mobilizar os modos composicionais tornados possíveis com o advento do *regime estético*, que dá lugar a uma disjunção na hierarquia entre as partes e o todo, como pensado por Jacques Rancière (2013). Neste trabalho, compreendo o presente como uma infinidade heterogênea de feixes que não compõem uma totalidade coesa, embora não cessem de nos atravessar e produzir efeitos. Assim, entrevejo uma via *composicional* de acesso ao presente, tal como pensada pelo filósofo Bruno Latour (2010), um modo de resolver uma série de impasses contemporâneos em torno do legado da crítica. De acordo com o autor, o *composicionismo* estaria baseado na construção de um mundo comum composto por partes heterogêneas, que jamais poderiam formar uma totalidade, resultando em um “material compósito, frágil, corrigível e diversificado” (LATOURE, 2010, p. 474, tradução nossa [6]).

Mas gostaria de subsumir uma força na incompletude que é inerente ao pensamento *composicional*, defendendo sua potência para produzir conhecimento e não apenas para produzir arranjos fortuitos. Trata-se de reivindicar o *conhecimento pela montagem*, tal como concebido pelo teórico e crítico de arte Georges Didi-Huberman (2015):

A montagem aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento: o historiador remonta os “restos”, porque eles próprios apresentam uma dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... Não se pode jamais separar o objeto de um conhecimento e seu método (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 133, grifos do autor).

Esta inseparabilidade do conhecimento e de seu método emerge nesta tese como uma possibilidade política de pensar o presente, compreendida nas formas inacabadas de um tempo *dissensual*. Esta temporalidade insurgente também implica

uma compreensão específica do modo como a política opera, não irradiando desde um centro, mas operando de modo constelar, como na figura dos *vaga-lumes* imaginada por Georges Didi-Huberman (2011). As insurgências seriam como os brilhos destes animais luminescentes: embora seus efeitos sejam fracos e intermitentes, eles formam enxames insurreccionais que se deslocam ao sabor do vento. Assim, entram em consonância com o imperativo, outrora mobilizado por Michel Foucault, de liberar “a ação política de toda forma de paranoia unitária e totalizante; (...) crescer a ação, o pensamento e os desejos por proliferação, justaposição e disjunção, mais do que por subdivisão e hierarquização piramidal” (“Introdução à vida não-fascista”, in: FOUCAULT, 2014a, p. 10).

Aqui, a reunião de uma série de acontecimentos, muitas vezes desconexos, torna possível agenciar múltiplas possibilidades de sentido e criar um campo de vibração *dissensual*, aberto a uma profusão de devires. Mas apesar da individualidade e relativa independência de cada elemento da *constelação*, os sentidos e interpretações atribuídos a uns acabam incidindo sobre os outros. Trata-se de uma história costurada a partir de alguns pontos de ancoragem sempre substituíveis, intercambiáveis e provisórios. Qualquer ideia de sentido, a ser atribuída *a posteriori*, fornece apenas um diagnóstico do presente sempre incompleto e parcial. Assim, a estratégia metodológica empregada acaba tangenciando certos modos de inteligibilidade comuns aos procedimentos de curadoria ou de montagem.

Basta que compreendamos o gesto curatorial em sua vocação para tomar partido do *dissenso*, em que um sentido fortuito de determinada obra – alojado no seio do manancial de devires que ela comporta – pode fazer brilhar os sentidos disparados por uma outra obra, criando relações antes insuspeitas. Michel Foucault já havia considerado que “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (“O Que é um Autor?” in: FOUCAULT, 2009, p. 270), interrogando os limites que as circunscreve e define. Compreendo que a curadoria e a crítica de arte podem constituir modos para liberar os múltiplos devires que atravessam quaisquer obras, rompendo o princípio de unidade que faz com que elas geralmente sejam compreendidas como substâncias idênticas a si mesmas. Nas palavras de Jacques Rancière, “o trabalho da crítica é ampliar as proposições dos mundos alternativos criados pelas obras de

arte. Nesse sentido, a própria crítica é sempre uma obra artística” (RANCIÈRE, 2017a, p. 270, tradução nossa [7]).

Assim, os capítulos que se seguem não são encadeados para prover uma conclusão perene ou provar uma hipótese previamente estabelecida, mas visam a estabelecer uma *cartografia*¹⁶, desenhando uma constelação de insurgência que marca o Brasil contemporâneo.

¹⁶ Me aproprio livremente da figura do *cartógrafo*, tal como concebida por Suely Rolnik, compreendendo que uma “teoria é sempre cartografia – e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele [o *cartógrafo*] acompanha” (ROLNIK, 2007a, p. 65). De acordo com a autora, suas práticas diriam respeito, antes de tudo, às *formações do desejo no campo social*, de modo que o “cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas (...), sempre buscando elementos/ alimentos para compor suas cartografias” (idem).

2

Entre a poética e a política: Frente Três de Fevereiro e a luta antirracismo

POÉTICA

Julio Plaza

O coletivo *Frente Três de Fevereiro* surgiu a convite da poetisa Maurinete Lima, que decidiu congregiar diversos artistas para pensarem uma ação em repúdio à injusta execução de Flávio Sant’Ana. O rapaz negro de 28 anos caminhava pela calçada, no bairro de Santana, zona norte de São Paulo, quando foi morto a tiros por três policiais, que alegaram tê-lo confundido com o autor de um roubo ocorrido nas imediações do local. O assassinato trouxe à tona uma polêmica em torno da incidência ou não de racismo no caso. Na época, os policiais tentaram forjar provas e omitir informações sobre o ocorrido. Ao encobrir as evidências de que o crime havia sido movido por racismo, eles procuravam escapar da configuração do crime enquanto homicídio doloso¹⁷, que acarretaria o aumento da pena.

O assassinato ocorreu no dia três de fevereiro de 2004, data que daria nome ao coletivo de arte e ativismo, cuja formação flutuou consideravelmente¹⁸. Destinado a questionar e refletir sobre questões relacionadas ao racismo estrutural¹⁹, o grupo era formado por artistas plásticos, atores, cenógrafos, músicos, advogado, historiador, sociólogo etc. Contudo, embora suas ações estivessem ligadas às pautas de um grupo minoritário específico, o coletivo evocava uma noção

¹⁷ Homicídio em que há intenção de matar.

¹⁸ Fizeram parte do coletivo, dentre muitos outros: Achilles Luciano, André Montenegro, Cássio Martins, Cibele Lucena, Daniel Lima, Daniel Oliva, Eugênio Lima, Felipe Teixeira, Felipe Brait, Fernando Alabê, Fernando Coster, João Nascimento, Julio Dojcsar, Maia Gongora, Majoi Gongora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães, Roberta Estrela D’Alva, Sato e Will Robson.

¹⁹ O racismo estrutural não é um tipo de racismo, mas um modo de compreensão deste fenômeno. A este respeito, poderíamos destacar a compreensão do advogado e filósofo Sílvio Almeida que, a contrapelo das concepções institucional e individual do racismo, frisa que se trata de um fenômeno estrutural. O autor compreende o racismo enquanto “uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra, e não exceção” (ALMEIDA, 2020, p. 50).

crítica da ideia de identidade, como destacado por Daniel Lima²⁰, membro do *Frente Três de Fevereiro*:

Dentro do movimento negro tem-se a ideia de que os negros deveriam se unir para defender as questões dos negros na sociedade. Na Frente há descendente de japonês, de árabe, de índio, enfim, é um grupo bem diverso, e não é constituído apenas por negros. Os negros são alguns, uma boa parte, mas de jeito nenhum é um grupo constituído, com uma base de identidade fixa (REZENDE & SCOVINO, 2010, pp. 96-97).

A transdisciplinaridade permeia as próprias intervenções do coletivo, que incessantemente atravessam as bordas entre arte e a política, transitando entre os terrenos da literatura, da música, da performance, e dos ativismos urbano e midiático. Desde o início, elas foram marcadas pelo uso da palavra em múltiplos meios e suportes, e travavam um conflito a partir do imaginário que invisibiliza e marginaliza os negros. Daniel Lima, integrante do grupo, explica como seu ativismo opera mediante *ações diretas*²¹, com o intuito de deslocar este imaginário: “o que fazemos nasce de uma disputa pelo território. Essa estratégia nasce por uma disputa pelo território simbólico. Como podemos simbolicamente nos inserir numa sociedade que a todo tempo, em várias estruturas, é completamente hegemônica e opressiva?” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 107). Ao longo do capítulo explícito de que maneira as ações deflagradas pelo coletivo não buscam soluções ou modos de conscientização sobre os problemas do racismo. Não se trata de atos que poderiam imediatamente solucionar ou expor certos problemas, tampouco conscientizar ou tirar indivíduos da alienação, mas na subversão dos regimes de visibilidade compartilhados.

Afinal, se o fenômeno do racismo pode ser relacionado a processos circunscritos ao nível da consciência, ele está especialmente vinculado à naturalização de certos lugares atribuídos e ocupados por negros na sociedade, como destacado por Silvio Almeida. O autor explicita que “o racismo, enquanto processo político e histórico, é também um processo de constituição de subjetividades, de indivíduos cuja consciência e afetos estão de algum modo conectados com as práticas sociais” (ALMEIDA, 2020, p. 63). Consonante a esta

²⁰ Destaco que o esforço dos coletivos para diluir a autoria individual muitas vezes se choca com a proeminência assumida por determinados membros que, por vários motivos, acabam se tornando seus porta-vozes. Este pode ser o caso de Daniel Lima, o interlocutor mais presente nas entrevistas que integram esta tese.

²¹ A *ação direta* é um tipo de ativismo que prescinde dos instrumentos jurídicos e políticos de representatividade, visando a produzir mudanças na sociedade sem este tipo de mediação.

compreensão, o *Frente Três de Fevereiro* se empenha em intervenções que poderíamos caracterizar como estético-políticas, cuja efetividade não pode ser facilmente medida em termos das mudanças diretas que produzem no mundo real.

Assentadas em práticas *dissensuais*²², as lógicas de ação do coletivo podem ser justapostas a um pensamento político intimamente imbricado à estética, tal como desenvolvido pelo filósofo Jacques Rancière (1996). Elas se efetuam antes de tudo enquanto potência, como virtualidade, estando calcadas justamente em modos de subjetivação que não passam apenas pelo nível da consciência, mas se empenham na reconfiguração daquilo que o teórico denomina *partilha do sensível*. Veremos de que maneira elas recusam os ditames da eficácia de uma transparência comunicacional, seja em transmitir mensagens, denunciar as estruturas e conflitos sociais ou levar a uma tomada de consciência.

Apesar de travar um confronto ao racismo, pauta muito cara a diversos movimentos sociais, a política posta em marcha pelo coletivo pode ser justaposta a alguns dos procedimentos de articulação sensível privilegiados pela arte, mesmo que suas ações nem sempre estejam imbuídas de uma vontade de arte. Compreendo que as lógicas próprias do ativismo perpetrado pelo *Frente Três de Fevereiro* se afastam das formas políticas que estabelecem um liame direto entre causas e consequências, tornando possível aproximá-lo de um conjunto de lógicas característico da arte no âmbito que Rancière (2009) denomina *regime estético*.

A contaminação artístico-política que habita as ações do coletivo pode ser relacionada à estreita aproximação de seus integrantes ao meio da arte. Como veremos adiante, os modelos de eficácia particulares a este regime passam por uma ruptura específica nas relações entre meios e fins, implicando a recusa dos modelos de uma ação comunicacional (RANCIÈRE, 2013). Nas ações do *Frente Três de Fevereiro* a linguagem não é tomada como um meio comunicativo e transparente que coloca a política em curso, mas como uma matéria que deve ser cuidadosamente elaborada e passível de produzir *dissenso*.

O vínculo destes ativismos a uma concepção *dissensual* da política poderia justificar a recorrente inserção de vestígios ou documentos das ações do coletivo

²² O termo *dissenso* é aqui empregado segundo a conceituação de Jacques Rancière (1996a), a ser explicitada adiante.

em exposições, muitas vezes integrados a coleções²³, ainda que elas não tenham sido originalmente pensadas enquanto trabalhos artísticos. Daniel Lima afirma que o coletivo não dispõe de

um projeto muito claro de inserção dentro do meio da arte contemporânea. O que sabemos é que o que estamos construindo tem um interesse dentro da arte contemporânea, ou seja, ele é reflexo também de uma movimentação que não é só nossa, mas mundial; no sentido de trazer uma perspectiva de crítica social e política, dentro dos trabalhos e das instituições culturais, sejam galerias, museus ou instituições que apoiam arte contemporânea (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 99).

Tendo em mente este contágio entre arte e ativismo, procuro compreender as frequentes aproximações que Daniel Lima estabelece entre a *política* do coletivo e aquilo que ele chama de *poética*, sem a intenção de valorá-la como a forma mais adequada ou eficaz de fazer política.

Esta dimensão *poética* ainda não se manifestava de modo pleno na primeira intervenção do *Frente Três de Fevereiro*, que consistiu em uma resposta direta à execução de Flávio Sant’Ana. Ela foi realizada nas proximidades do local onde o assassinato ocorreu. Acompanhado da família da vítima, o coletivo fixou uma placa no asfalto, onde lia-se “Aqui, Flávio F. Sant’Ana foi morto pela Polícia Militar de São Paulo”. Chamada de *Monumento Horizontal* (2004), a ação significou uma forma de questionar os recorrentes esquecimentos e apagamentos das violências perpetradas por policiais aos corpos negros.

Aqui o coletivo inverte o paradigma da verticalidade que geralmente rege a construção de monumentos celebrativos de guerras, batalhas e personagens históricos, aquilo que lhes provê visibilidade e pode significar uma conexão com o divino. Estas construções, como outrora frisado por Walter Benjamin (1994), são invariavelmente destinadas a contar a História de acordo com o ponto de vista dos vencedores. Mas que princípios poderiam reger o projeto de um monumento destinado a um anônimo, assassinado pelo racismo policial? Seu caráter horizontal, que remete instantaneamente a um túmulo, é o mesmo do corpo morto estirado no chão. A proximidade de *Monumento Horizontal* do solo impede que ele seja visto

²³ Dentre as diversas mostras onde as ações do coletivo *Frente Três de Fevereiro* foram expostas podemos destacar: *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). No que tange à integração das intervenções do coletivo a coleções de arte conferir o *Fundo Criatividade Coletiva/Doação Funarte*, formado por meio da 6ª edição do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, abrigado no Museu de Arte do Rio. Ele será abordado no quinto capítulo desta tese.

à distância, em consonância com o próprio regime de invisibilidades que tornou possível o assassinato de Flávio Sant’Ana.



Figura 2: Coletivo Frente Três de Fevereiro: Monumento Horizontal (2004)
Fonte: <<https://tinyurl.com/24rv9kac>>. Acesso em 22/04/2021.

Contudo, o trabalho seria removido pelos próprios policiais, o que levou o grupo a criar um novo monumento na semana seguinte, desta vez em concreto e tinta, também destruído logo em seguida. Aqui a polícia aparece não apenas como a figura que gere as populações ou interpela o indivíduo, mas organiza os próprios espaços de visibilidade e invisibilidade compartilhados, prescrevendo o que pode e o que não pode ser visto. Sob esta ótica, ela poderia ser aproximada daquilo que Jacques Rancière denomina *polícia*²⁴: “antes de ser uma força de repressão, a polícia é uma forma de intervenção que prescreve o visível e o invisível, o dizível e o indizível” (RANCIÈRE, 2014, p. 128), ela concebe a “lei do que aparece e do que se ouve, do que conta e do que não conta” (idem).

O filósofo faz algumas distinções, chamando de *baixa polícia* a corporação policial que teria assassinado Flávio Sant’Ana, compreendida como uma “forma particular de uma ordem mais geral que dispõe o sensível” (RANCIÈRE, 1996, p.

²⁴ Doravante, quando referidos à acepção de Jacques Rancière, os termos “polícia” e “policial” virão em itálico.

41). Seria a fraqueza da *polícia*, e não a sua força, que torna a *baixa polícia* mais ostensiva em alguns estados. Contudo, se olhamos para o caráter estrutural do racismo na sociedade brasileira, percebemos uma espécie de convergência destas duas funções policiais, uma vez que o aspecto repressivo da *baixa polícia* não é independente de um policiamento mais geral que se dá no âmbito do sensível. O racismo depende de um dado que se apresenta como evidência aos sentidos, de uma certa distribuição de possíveis que subalterniza os corpos negros. Afinal, é notório que a função repressiva da *baixa polícia* não atinge de modo uniforme toda a sociedade, ela segue uma cartografia pré-determinada que vulnerabiliza e torna certos corpos mais passíveis de morte que outros, e não por acaso os jovens negros sejam maciçamente assassinados no Brasil²⁵.

Daniel Lima reconhece como uma das principais preocupações do *Frente Três de Fevereiro* nestas primeiras intervenções trazer a “perspectiva da ‘racialização’²⁶, ou seja: a perspectiva de tentar olhar sob esse prisma, se a cor da pele influencia ou não na hora do policial reconhecer um suspeito, na violência com o suspeito” (REZENDE & SCOVINO, 2010, pp. 93-94). Se a *polícia* consiste em um dispositivo social que “distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 40), quais corpos são aprioristicamente reconhecidos como suspeitos e quais podem circular livremente nas ruas? Este reconhecimento, esta identificação, passa por modos de afecção historicamente situados, o que permite compreender que o racismo está atravessado por uma *estética*. Isto se a *estética* for compreendida em consonância a Jacques Rancière, portanto segundo o “sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

²⁵ Segundo o Atlas da Violência 2018, formulado pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 71,5% dos assassinatos cometidos em 2016, no Brasil, foi contra pessoas autodeclaradas como pretas ou pardas. A taxa de homicídios de negros foi duas vezes e meia superior à de não negros. Este cenário se agravaria nos dois anos subsequentes: “apenas em 2018, para citar o exemplo mais recente, os negros (soma de pretos e pardos, segundo classificação do IBGE) representaram 75,7% das vítimas de homicídios (...) para cada indivíduo não negro morto em 2018, 2,7 negros foram mortos” (CERQUEIRA & BUENO, 2020, p. 47).

²⁶ A respeito da *racialização*, destaco a referência de Judith Butler ao livro *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1980s*, escrito por Michael Omi e Howard Winant. De acordo com ela, a dupla de autores teria produzido uma teoria racial que “destacou o uso do termo raça a serviço do racismo e propôs uma investigação de base política sobre o processo de racialização, a formação da raça” (BUTLER, 2019, p. 379).

Trata-se de uma *partilha do sensível* que atribui certos lugares, tipos de atividade e modos de visibilidade a pessoas negras. Este enraizamento estético do racismo foi destacado pela socióloga Vera Malaguti Batista, em entrevista ao coletivo *Frente Três de Fevereiro*:

Você tem um ordenamento estético na cidade, onde as pessoas olham sempre o jovem negro com medo (...). Essas fronteiras que vão se erigindo na cidade, são fronteiras objetivas, toda hora um grupo de meninos pobres, negros, jovens está sendo parado pela polícia, para entrar num shopping ou num ônibus ele vai ser revistado. Mas tem também as fronteiras subjetivas. Eu acho que o Brasil é um país muito cruel neste sentido, você tem uma hierarquização social muito forte, lugares certos, lugares próprios, lugares impróprios, então o que eu acho que é mais cruel no Brasil e o que mais difícil de se lutar contra é esta internalização do olhar suspeito e toda barbárie que isso acarreta (COLETIVO FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2007, p. 100).

Mas que condições históricas teriam dado corpo a esta *partilha do sensível* responsável por subalterinizar os corpos negros? Michel Foucault (2010c) concebe o racismo moderno, que remete ao século XIX, no bojo das tecnologias de poder que compõem a *governamentalidade biopolítica*²⁷ inaugurada no século anterior. Não se trataria de sua invenção, mas de um novo funcionamento do racismo, agora inserido nos próprios mecanismos do Estado. Contudo, esta novidade não deixa de secretar paradoxos, haja vista que *fazer morrer* era uma das técnicas de poder características da *soberania*²⁸, *governamentalidade* que vinha perdendo força. Foucault delinea os contornos desta contradição:

como um poder como este pode matar, se é verdade que se trata essencialmente de aumentar a vida, de prolongar sua duração, de multiplicar suas possibilidades, de desviar seus acidentes, ou então de compensar suas deficiências? Como, nessas condições, é possível, para um poder político, matar, reclamar a morte, pedir a morte, mandar matar, dar a ordem de matar, expor à morte não só seus inimigos, mas mesmo seus próprios cidadãos? Como esse poder que tem essencialmente o objetivo de fazer viver pode deixar morrer? Como se exerce o poder de morte,

²⁷ De acordo com Michel Foucault a *governamentalidade biopolítica* seria uma técnica de poder surgida na segunda metade do século XVIII e dirigida à vida dos homens. Entretanto, “ela se dirige não ao homem-corpo, mas ao homem vivo, ao homem ser vivo” (FOUCAULT, 2010c, p. 204). Esta “nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem a corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a reprodução, a doença, etc” (idem).

²⁸ De acordo com Michel Foucault a *soberania* teria sido “o grande instrumento da luta política e teórica em torno dos sistemas de poder dos séculos XVI e XVII” (FOUCAULT, 2010c, p. 31). Ela se difere radicalmente da *biopolítica*, pois se havia um “grande poder absoluto, dramático, sombrio que era o poder da soberania, e que consistia em poder fazer morrer, eis que aparece agora, com essa tecnologia do biopoder, com essa tecnologia do poder sobre a ‘população’ enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de ‘fazer viver’. A soberania fazia morrer e deixava viver. E eis que agora aparece um poder que eu chamaria de regulamentação e que consiste, ao contrário, em fazer viver e deixar morrer” (idem, p. 207).

como exercer a função da morte, num sistema político centrado no biopoder? (FOUCAULT, 2010c, p. 214).

Foucault compreende que esta nova operação do racismo introduziria justamente uma cesura entre aqueles que devem viver e os que devem morrer, mediante o estabelecimento de uma hierarquia de raças no interior do contínuo biológico que compõe a espécie humana. Assim, fragmenta o “campo do biológico de que o poder se incumbiu” (idem) para conceber que a saúde geral das populações estaria vinculada à eliminação do perigo biológico oferecido pelas raças inferiores. Em suma, a otimização e fortalecimento da vida humana dependeria da morte de determinadas raças, de modo que o racismo se torna “a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização” (FOUCAULT, 2010c, p. 215). Eis a resolução do paradoxo supracitado: se o racismo se torna a condição para que se possa exercer o direito de matar em prol da vida, então “a função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo” (idem).

Aqui se faz importante considerar os íntimos vínculos entre a *governamentalidade biopolítica* e a figura da polícia. A este respeito, o filósofo Edgardo Castro compreende “a insistência de Foucault a respeito [da polícia], na medida em que a razão de Estado e a polícia se inscrevem no processo de formação da biopolítica” (CASTRO, 2016, p. 381). Michel Foucault (1990) explicita que entre os séculos XVII e XVIII a polícia tinha uma função totalmente diferente da atual²⁹, quando ainda era desprovida do papel de censurar ou fazer cumprir a lei. Nas suas palavras, “enquanto forma de intervenção racional exercendo o poder político sobre os homens, o papel da polícia é fornecer-lhes um pequeno suplemento de vida; ao fazê-lo, ela fornece ao Estado um pequeno suplemento de força” (FOUCAULT, 1990, p. 94). Nesta época, a polícia estava mais próxima ao âmbito das normas e costumes que das leis propriamente ditas, desempenhando uma função eminentemente produtiva no interior da governamentalidade biopolítica.

²⁹ A acepção do termo *polícia*, tal como empregado por Jacques Rancière (1996), é tributária deste conjunto de discussões encetado por Michel Foucault e abordado especialmente nas aulas que o filósofo proferiu no *Collège de France* nos dias 29 de março e 5 de abril de 1978 (In: FOUCAULT, 2008b). A instituição que Rancière (1996) chama de *baixa polícia* pode ser relacionada àquilo que Michel Foucault chama de “instituição da polícia no sentido moderno do termo, (...) o instrumento pelo qual se impedirá que certo número de desordens se produza” (FOUCAULT, 2008b, p. 475). O modo como Rancière concebe o dispositivo social a que ele denomina *polícia* estaria mais próximo aos princípios reguladores de normas e aos costumes, portanto ao modo como a polícia se organizava anteriormente ao sentido moderno do termo.

Contudo, no âmbito de uma série de problematizações colocadas no final do século XVIII, esta primeira forma de atuação policial seria denominada *polizei* e contraposta a uma outra: a *politik*. A contrapelo da anterior, esta seria incumbida da “luta do Estado contra seus inimigos internos e externos” (FOUCAULT, 1990, p. 97), portanto dotada de funções unicamente negativas. Esta clivagem determinaria o gradual desmonte da *polizei* e a incorporação da *politik* aos Estados, de modo que, se o racismo de Estado ganha corpo no final do século XIX, a polícia emerge como um de seus principais braços armados. Aqui retoma-se o “velho discurso da luta das raças (...) [para] fazê-lo coincidir com a gestão de uma polícia que assegura a higiene silenciosa de uma sociedade ordenada” (FOUCAULT, 2010c, pp. 69-70). Esta genealogia da polícia revela que sua atuação racista não é fruto de acidentes praticados por indivíduos, mas de sua imbricação histórica ao racismo de Estado.

Em uma série de reflexões neste sentido, o *Frente Três de Fevereiro* compreende o racismo policial como um fenômeno ligado à instituição e não aos indivíduos, afirmando, categoricamente: “policial não tem cor, tem farda” (COLETIVO FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2007, p. 34). No âmbito do *Manifesto Frente Três de Fevereiro*, o coletivo explicita de que modo a corporação policial seria responsável por terceirizar a discriminação, criando a imagem de que a população brasileira estaria isenta do racismo, contribuindo, desta forma, para atualizar e reproduzir o falacioso mito da *democracia racial*³⁰ no país (COLETIVO FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2004, n.p.). Neste sentido, poderíamos notar a função *policial* desempenhada pelo mito da democracia racial, que naturaliza o racismo, tal como as teorias biológicas de outrora. Ambas turvam a visibilidade do racismo enquanto problema estrutural, de modo a reproduzir a distribuição normal dos corpos segundo lugares e tipos de atividade pré-determinados.

Afinal, como afirma Silvio de Almeida, “não há nada na realidade natural que corresponda ao conceito de raça. (...) a raça é um elemento essencialmente político, sem qualquer sentido fora do âmbito socioantropológico” (ALMEIDA, 2020, p. 31). Contudo, procurando se esquivar das *armadilhas da identidade*³¹, o

³⁰ De acordo com Silvio Almeida, “a partir de 1930, a necessidade de unificação nacional e a formação de um mercado interno, em virtude do processo de industrialização, dão origem a toda uma dinâmica institucional para a produção do discurso de democracia racial, em que a *desigualdade racial* - que se reflete no plano econômico - é transformada em *diversidade cultural* e, portanto, tornada parte da paisagem nacional” (ALMEIDA, 2020, p. 107, grifos do autor).

³¹ Conferir, a este respeito, o livro “Armadilha da identidade” (HAIDER, 2019), cuja edição brasileira foi prefaciada por Silvio Almeida.

autor explicita que, do ponto de vista político, as políticas identitárias acarretariam a reafirmação da subjetividade colonial, representando um entrave a mudanças estruturais efetivas:

Ora, um negro é um negro por causa do racismo, e não porque sua negritude não é valorizada ou reconhecida; da mesma forma, um branco também é um branco por causa do racismo, e não devido à sua “brancura”. E não há racismo sem estruturas políticas e econômicas que sustentem um processo contínuo de transformação de indivíduos em “negros” e “brancos” (ALMEIDA, 2019a, p. 12).

Aqui, o racismo trataria justamente de produzir e reproduzir regimes de visibilidade que fundam um princípio de homogeneidade, circunscrevendo os negros enquanto corpo social destacável, para tornar possível atribuir-lhes determinados lugares, em processos que se atualizam mutuamente. Esta distribuição de lugares se dá segundo um horizonte sensível que institui os possíveis do tempo e do espaço, os corpos visíveis ou invisíveis e as distinções entre a palavra e o ruído. É nesta camada eminentemente epidérmica de incidência do racismo que o *Frente Três de Fevereiro* parece atuar: suas ações partem de um conjunto de questões concernentes a corpos invisibilizados, articulando como palavra o discurso de corpos cuja fala é recorrentemente assumida como ruído. Assim, remete a um conjunto de problemas que estão no cerne das concepções políticas de Jacques Rancière.

O filósofo parte da famosa asserção aristotélica segundo a qual o homem seria um animal político por possuir o *logos*, a palavra através da qual é possível manifestar o útil e o nocivo, o justo e o injusto. Entretanto, haveria uma separação entre duas espécies de animais, marcada pela diferença entre a *posse da palavra*, capaz de manifestar o bem e o mal, ou a *posse da voz*, indicadora apenas do prazer e do sofrimento. Assim, enquanto estes estariam alijados da vida pública, aqueles poderiam tomar parte nas decisões da *pólis*. Os escravos eram aqueles com capacidade de compreender o *logos* sem, contudo, possuí-lo. Mas o que faz com que certos sons sejam compreendidos como palavras e outros como gemidos ininteligíveis? Esta distinção, que aparece como um dado evidente aos sentidos, marca uma distância do *logos* em relação a si mesmo, uma vez que expressa um intervalo entre a palavra e a contagem desta palavra. Trata-se da “contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta” (RANCIÈRE, 1996, p. 36).

Deste modo, a distribuição das parcelas do comum estaria subjugada à evidência quanto à inteligibilidade dos sons ou ruídos emitidos pela voz de cada parte, assim como o espaço de sua visibilidade ou invisibilidade. Jacques Rancière (2014) chama esta evidência de *partilha do sensível*. Contudo, ao confrontar o princípio de igualdade entre todos os seres falantes, a distância do *logos* a si mesmo acaba por instaurar um *dano* irreparável, instituindo uma espécie de erro de cálculo na estrutura social da *polis*. Já que este princípio “não se inscreve diretamente na ordem social” (RANCIÈRE, 1996a, p. 372), cabe àquilo que ele chama de *política* pôr a igualdade à prova, instaurando o *dano* proveniente da distância entre a palavra e sua contagem. Deste modo, a *política* emerge como “modificação singular do que é visível, dizível, contável” (idem), em atos que verificam o pressuposto da igualdade entre todos os seres falantes e dão a ver a pura contingência da ordem social.

As concepções de Rancière, em que a cena política seria antes de tudo uma cena de palavra, acaba por tangenciar uma outra tática de tomada de discurso que é muito cara aos movimentos sociais contemporâneos: o *lugar de fala*. Trata-se justamente de assumir que as condições de enunciação de um discurso e os lugares a partir dos quais ele é enunciado incidem sobre seus horizontes de inteligibilidade e interpretação, de modo que uma fala jamais pode ser avaliada em si mesma. Afinal, é notório que não haja uma disponibilidade de escuta equânime para todo o tecido social. Certos grupos subalternizados têm suas falas recorrentemente desconsideradas, como tantas vezes é o caso dos corpos racializados – para nos restringirmos ao marcador de identidade que alimenta as pesquisas do coletivo *Frente Três de Fevereiro*.

Uma situação limite desta partilha desigual da escuta foi observada por Michel Foucault na fala do louco, que não cessa de refluir em ruído. O filósofo destaca que o discurso do louco “não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida (...), pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua (...) estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida” (FOUCAULT, 2014, pp. 10-11). Este fenômeno deixa entrever aquilo que o filósofo chama de “pertença doutrinária”, um dispositivo de controle discursivo que não se exerce apenas sobre a forma ou o conteúdo dos enunciados, mas incide, reciprocamente, sobre o enunciado e o sujeito que fala. Assim, a “doutrina” questionaria

os enunciados a partir dos sujeitos que falam, na medida em que a doutrina vale sempre como o sinal, a manifestação e o instrumento de uma pertença prévia - pertença de classe, de status social ou de raça, de nacionalidade ou de interesse, de luta, de revolta, de resistência ou de aceitação. A doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela se serve, em contrapartida, de certos tipos de enunciação para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los, por isso mesmo, de todos os outros. A doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam (FOUCAULT, 2014, pp. 40-41).

É precisamente segundo estes princípios de regulação discursiva que a extrema-direita brasileira tem caracterizado certas pautas ligadas a direitos humanos como *mimimi*³². Trata-se de uma estratégia que nega a posse do discurso a corpos subalternizados, atribuindo suas reivindicações a ruídos ininteligíveis. Jacques Rancière (1996) observa uma situação semelhante em um texto de Pierre-Simon Ballanche, onde a posse da fala pelos plebeus romanos³³ é objeto de *dissenso*. Contudo, apesar da nossa distância histórica da querela supracitada, Rancière compreende este tipo de cena como paradigmática do modo segundo o qual a *política* articula algo, antes tido como ruído, em uma palavra capaz de proferir algo como justo. Em suas palavras,

o nome dos atores, do cenário e dos acessórios pode mudar. Mas a fórmula é a mesma. Ela consiste em criar, em torno de todo conflito singular, uma cena onde se põe em jogo a igualdade ou desigualdade dos parceiros do conflito enquanto seres falantes (RANCIÈRE, 1996, p. 62).

Pensada sob este viés, a discussão travada no seio dos movimentos sociais contemporâneos guarda um fundo estético inequívoco, uma verdadeira disputa pelos espaços de visibilidade e invisibilidade compartilhados. Se a qualificação de certas reivindicações como *mimimi* as invalida automaticamente, rebaixando um discurso ao estatuto de ruído, o *lugar de fala* pode constituir uma estratégia política que evidencia a distância entre a palavra e sua contagem, uma maneira de demandar

³² O filósofo Peter Pál Pelbart se refere ao *mimimi* como um “jeito de desqualificar o sofrimento de mulheres, negros, indígenas, transexuais e pobres” (PELBART, 2019, p. 101). Mas, para ele, o *mimimi* seria mais amplo, “é também o que costumávamos chamar de cultura, de sensibilidade ao sofrimento e à dor alheia, de acolhimento ao inexprimível e ao desconhecido, de coexistência com as múltiplas esferas do cosmos, de criatividade dissociada dos interesses do Estado, de invenção de novas relações amorosas, de aspiração a certa altura da vida, de anseio de tocar suas notas mais altas e desconhecidas, atingir suas intensidades inéditas, individual e coletivamente, ensejar espaços públicos em que essa abertura pudesse se sustentar. O *mimimi* é a expressão da desqualificação disso tudo, a arma neofascista pós-moderna na guerra contra o tal do suposto marxismo cultural” (idem).

³³ Jacques Rancière (1996) se refere a uma série de artigos publicados em 1829 na *Revue de Paris*, em que o filósofo contrarrevolucionário Pierre-Simon Ballanche se baseia no relato de Tito Lívio, escrito 18 séculos antes, para reencenar um conflito entre patricios e plebeus como uma questão em torno da existência de uma cena comum entre eles.

escuta a corpos cuja voz nem sempre é levada em conta. Contudo, é preciso nuançar esta estratégia, sem desqualificar a potência de embaralhar os lugares no sensível partilhado que ela carrega. Certamente a permeabilidade do *lugar de fala* na sociedade tem redesenhado uma série de dinâmicas sociais já cristalizadas, mas não sem recair em contradições internas que devem ser enfrentadas.

Partindo da compreensão, outrora destacada por Michel Foucault (2014), de que nenhuma fala é destituída de um lugar de onde é proferida, certo debate contemporâneo aciona um elemento empírico que, no limite, resulta em uma série de ambivalências. O *lugar de fala* muitas vezes se converte na ideia de que, apenas ao experienciar um lugar de subalternidade, ao sentir no corpo a marca de uma identidade minoritária, um sujeito estaria habilitado a falar sobre a realidade do grupo ao qual pertence, cabendo aos outros se calarem e exercitarem a escuta. Não desprezo a importância de dar voz àqueles que foram historicamente impedidos de falar, mas o silêncio não necessariamente implica uma escuta. Muito pelo contrário, a falta de interlocução pode constituir uma poderosa forma de silenciamento.

Em todo caso, é evidente que haja um certo desenho de forças que se abate contra a materialidade específica de determinados corpos marcados por atributos de raça, gênero e classe, traçando uma possível zona de convergência experiencial entre eles. Mas quais as implicações de pressupor que cada um deles atribui a estas experiências, a estas sensações, uma mesma gama de sentidos? Olhando por este prisma, o acoplamento imediato entre certas identidades, certos corpos, e um horizonte de experiências pode levar a um território que Jacques Rancière chamaria de *consenso*³⁴, e ao conseqüente desaparecimento da política. Afinal, caso o *lugar de fala* origine entraves à atribuição de múltiplos sentidos a uma determinada apreensão sensível, ele pode acarretar uma espécie de acordo entre sentidos e sensações. Assim, ao pressupor uma certa homogeneidade sobre a experiência sensível dos corpos subalternizados, corre-se o risco de reforçar as identidades como realidades essenciais, impermeáveis à constituição de um *sentir heterogêneo*.

Também seria necessário interrogar o modo como a estratégia do *lugar de fala* pode ainda implicar determinados limites à participação de grupos minoritários

³⁴ Nas palavras de Rancière, o consenso “quer partes reais do corpo social, corpos e grupamentos de corpos claramente enumeráveis, claramente constituídos em sua identidade” (RANCIÈRE, 1996a, p. 381), enquanto uma subjetivação política depende fundamentalmente de uma desidentificação dos nomes atribuídos aos corpos pelo dispositivo *policial*, tornando “a recortar o campo da experiência que conferia a cada um sua identidade com sua parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 52).

no comum, sendo recorrente que eles sejam autorizados e solicitados a falar apenas sobre um conjunto de questões relacionado à sua experiência de subalternidade. Deste modo, determinados usos do *lugar de fala* correm o risco de refluir em mecanismos que Michel Foucault (2014) circunscreveu em torno da “pertença doutrinária”, constituindo um entrave à permeabilidade de certos discursos em muitos assuntos concernentes ao comum. Assim, não faz nada além de distribuir as parcelas que já cabiam às identidades: eis o modo como “o consenso suprime o cômputo dos não-contados, toda parte dos sem-parte” (RANCIÈRE, 1996a, p. 379).

Embora a compreensão da política enquanto uma cena de palavra possa tangenciar a ideia de *lugar de fala*, a relação de Jacques Rancière com as políticas de identidade é conflituosa. Se ele não adere por completo ao substrato político das identidades, também não busca um lado de fora dos dispositivos identitários: trata-se de tensioná-los, propondo intervalos. É justamente no movimento de fricção entre a lógica identitária do aparato policial e a singularidade posta em cena pela política que emerge aquilo que ele chama de *sujeito político*. Não se trata de reivindicar a forma-indivíduo, mas sujeitos precários e contingenciais que existem apenas em ato, jamais passíveis de circunscrição no seio de identidades estanques. Assim, o filósofo compreende a política como um “assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação” (RANCIÈRE, 1996, p. 47): no justo instante que se sucede ao acontecimento político os *sujeitos políticos* se liquefazem e desaparecem. Trata-se de um sujeito eminentemente precário, produzido como relação:

O universal em política está ligado à potência expressiva de sua singularização. Ele é colocado em funcionamento por obra de sujeitos específicos (...). Se a política começa com o cômputo litigioso dos não-contados, isso implica que os sujeitos políticos em geral só existem por sua distinção em relação a qualquer grupo social, a qualquer parte da sociedade ou função do corpo social. O que os constitui é o próprio litígio. Os sujeitos políticos são potências de enunciação e de manifestação do litígio que se inscrevem com algo a mais, algo sobreposto, em relação a qualquer composição do corpo social (RANCIÈRE, 1996a, p. 377).

Assim, embora sob alguns vieses o *lugar de fala* produza uma redistribuição da *partilha do sensível*, constituindo uma importante força política, por outro ele pode reafirmar o jogo das identidades e seus lugares pré-estabelecidos. Resta compreender como esta equação se estabelece caso a caso, como fazer um *uso*

tático³⁵ e não essencializante³⁶ do *lugar de fala*, ou como conceber um *lugar de fala que fala desde outro lugar*³⁷. Neste sentido, algumas das formas de contiguidade entre arte e ativismo podem ser estratégicas. Considero importante destacar que a relação com causas identitárias ou pautas provenientes de movimentos sociais não impossibilita a articulação de um *dissenso*, desde que elas sejam coadunadas por estratégias de desidentificação. Este pensamento implica uma interrogação paradoxal: como se identificar sem se circunscrever?

Esta é justamente uma preocupação que permeia as *Bandeiras (2005)*, série de ações realizada pelo *Frente Três de Fevereiro* em sequência ao *Monumento Horizontal*. Gostaria de observar justamente de que modo ela articula uma política de identidades paradoxalmente marcada pela desidentificação, portanto muito próxima aos usos não essencializantes do *lugar de fala*. Assim como o *Monumento Horizontal*, *Bandeiras* surge de um caso de racismo, desta vez contra um jogador de futebol do São Paulo, apelidado de Grafite. No dia 13 de abril de 2005 ele sofreu ofensas racistas dentro do campo, dirigidas pelo zagueiro Desábato, do time

³⁵ O uso *tático* da ideia de *lugar de fala* foi sugerido pelo filósofo Peter Pál Pelbart no dia 7 de julho de 2016, em resposta a uma pergunta feita pelo público. Sua fala foi proferida no âmbito do *Seminário Internacional Hélio Oiticica: para além dos mitos*, ocorrido no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, entre os dias 4 e 7 de julho de 2016. Embora não tenha explicitado o significado da expressão de modo categórico, o filósofo deixou entrever que se tratava de usar o *lugar de fala* apenas em situações específicas, em que o emprego da categoria minoritária pudesse contribuir para alcançar determinadas finalidades.

³⁶ A expressão *essencialismo estratégico* foi cunhada pela filósofa pós-colonial Gayatri Chakravorty Spivak. Dada a impossibilidade de escapar a uma essencialização operada no âmbito do discurso, restaria aplicar, de modo estratégico e consciente, este essencialismo para uma situação específica onde um interesse político esteja em jogo. Em suas palavras, “na prática crítica desconstrutiva, você precisa estar ciente de que, de qualquer maneira, vai essencializar. Então, estrategicamente, você pode olhar para os essencialismos, não como descrições de como as coisas são, mas como algo que se deve adotar para produzir uma crítica” (SPIVAK, 1990, p. 51, tradução nossa [8]). Trata-se de “usar conscientemente esse momento irreduzível de essencialismo como parte de uma estratégia” (idem, p. 109, tradução nossa [8]). A teórica e crítica Jota Mombaça compreende a vinculação necessária entre identidades e os ativismos de *lugar de fala* como um falso problema, explicitando que o *lugar de fala* não evidencia “identidades, mas, mais precisamente, posições, e que o conceito de posição, talvez diferentemente do conceito de identidade, incorpora já um certo grau de antiessencialização estratégica pois expressa um certo estado, uma certa forma de estar situada, e não uma verdade absoluta (essencial) sobre um certo sujeito” (MOMBAÇA, 2021, p. 87). A discussão não repousaria, para ela, “sobre ‘quem’, mas sobre ‘como’” (idem, p. 86).

³⁷ Dirigindo-se ao filósofo e líder indígena Ailton Krenak, a psicanalista Suely Rolnik declara: “ao mesmo tempo em que você *ocupa este lugar de fala*, você *também fala desde um outro lugar*: um lugar que você cria com teu corpo-expressão que se diferencia do personagem que lhe cabe no script do teatro desta hierarquia tóxica. Falar a partir do lugar deste personagem e, ao mesmo tempo, sair dele, tem o poder de arrastar junto a própria cena regida por este script, já que não dá para manter um script se um dos personagens deixa de cumprir seu papel e vira outro (...). Em suma, você não se expressa exclusivamente do lugar de comprimido que se dirige ao opressor recusando seu silenciamento, mas produz um desvio que desmancha esse lugar com sua presença” (ROLNIK et al, 2020, n.p, grifo nosso).

argentino Quilmes. Contudo, não era um consenso que o zagueiro tinha cometido algum tipo de irregularidade. Destaca-se, por exemplo, a declaração do técnico de futebol Luiz Felipe Scolari, que atribuiu à rivalidade entre Brasil e Argentina toda a reação ao caso, concluindo que toda a polêmica não passava de uma “besteira absoluta”³⁸. A partir daí, como frisado pelo historiador André Mesquita, “o futebol, aparentemente idealizado como uma manifestação popular coletiva, como um jogo onde não existe preconceito racial, transformou-se em um espaço de investigação do grupo [Frente Três de Fevereiro]” (MESQUITA, 2011, p. 252).



Figura 3: Coletivo Frente Três de Fevereiro: Série Bandeiras (2004)
 Fonte: <<https://tinyurl.com/3whztz2n>>. Acesso em: 22/04/2021.

³⁸ Me refiro à entrevista concedida por Luiz Felipe Scolari ao Roda Viva, programa da TV Cultura, no dia 11 de maio de 2005, disponível em <<https://tinyurl.com/u7us9a4p>>. Acesso em: 22/04/2021.

A primeira ação da série *Bandeiras* teve lugar durante a final da Taça Libertadores da América, ocorrida no dia 14 de julho de 2005 e disputada entre Atlético Paranaense e São Paulo. Negociando com as torcidas organizadas, o coletivo infiltrou uma enorme bandeira medindo 20 x 15 metros na arquibancada, onde lia-se “Brasil negro salve”. A frase mobilizava o duplo significado da palavra *salve*, demandando a *saudação* e a *salvação* do Brasil negro, cuidado que já apontava algumas estratégias estéticas e políticas que marcariam os ativismos do coletivo deste momento em diante. Daniel Lima explica que

A gente já tinha uma frase, “BRASIL NEGRO SALVE”, e esse era um desafio muito interessante e que resume muito do conflito que existe dentro dessa arte ligada ao ativismo. Ao mesmo tempo que você tem um projeto político a ser defendido, uma proposta política, ela precisa de objetividade. A gente sabia que a palavra “negro” deveria ser usada, não dá pra falar de uma forma tão metafórica algo que não tivesse um reconhecimento da questão racial. Por outro lado, eu não quero uma única leitura, mas que também tenha um dado poético no trabalho, que ele possa ter um desdobramento de interpretações, uma atemporalidade; que o trabalho não esteja ligado exclusivamente ao caso do Grafite (“Entrevista com Frente 3 de Fevereiro e A Revolução não será televisionada”, In: MESQUITA, 2008, p. 394).

As bandeiras do coletivo eram análogas às que são alçadas coletivamente em estádios de futebol, mas, ao invés dos tradicionais escudos dos times, podiam ser lidas frases que questionavam o racismo: “Brasil negro salve”, “Onde estão os negros?” e “Zumbi somos nós”³⁹. Imediatamente veiculadas pelas redes televisivas, as palavras invasoras destas bandeiras eram multiplicadas infinitamente. Estas ações foram invariavelmente precedidas por negociações com as torcidas, importantes elementos processuais que não podem ser ignorados. De acordo com Daniel Lima,

Houve toda uma descoberta para saber como se entra com uma bandeira de 20m x 15m no estádio, o acordo que tem de se fazer com a torcida. O tema racial também foi uma entrada nas torcidas que vivem isso, como na torcida Independente, cujo presidente é negro. Com a aceitação da torcida, tivemos a aprovação do trabalho pela polícia, que precisa aprovar o conteúdo de todas as faixas que entram no estádio de futebol. Em seguida, passamos para o processo de execução técnica da bandeira: o grupo estendeu a bandeira em um estádio e foi escrevendo letra por

³⁹ De acordo com André Mesquita (2008), a bandeira com a frase “Onde estão os negros?” foi aberta pela primeira vez em uma partida do Corinthians contra o Ponte Preta, no dia 14 de agosto de 2005. Já a bandeira com a frase “Zumbi somos nós” foi aberta durante uma partida do Corinthians contra o Internacional, ocorrida no dia da consciência negra, dia 20 de novembro de 2005. Esta *bandeira* também seria aberta na ocupação *Prestes Maia* no dia 2 de julho de 2005, onde foi capturada e fotografada pelos helicópteros da imprensa, mobilizada para cobrir o confronto entre os manifestantes e a polícia. Esta ação será abordada de modo mais detido no quarto capítulo desta tese.

letra, abrindo, secando e sobrando de novo. Por fim, discutimos o registro dessa intervenção (MESQUITA, 2008, p. 395).

Mas ao contrário da tendência de exaltar sua eficácia virtuosa de infiltração nas redes do poder, ou seu caráter grandioso, gostaria de observar a capacidade de articular um fino concerto entre a palavra e a mudez, levando os ditames de uma comunicação unívoca a um certo estado de exaustão. Mesmo não lançando mão de uma linguagem-limite, que colocaria em xeque a própria possibilidade de comunicação, ela não responde ao mesmo regime de transparência predominante nas matrizes políticas panfletárias, baseadas na conscientização ou na transmissão de uma mensagem. Se *Monumento Horizontal* ainda parece se manter neste registro, em *Bandeiras* a matéria linguageira assume maior opacidade. Assim, a ação articula de forma ainda mais potente a estratégia de tomada da palavra que delineei anteriormente como condição deflagradora da política.

Se esta tomada de palavra parte de questões concernentes ao racismo, ela jamais refluí em essencialismos e reiteraões da identidade. Para compreender de que modo estas ações colocam em marcha uma política de identidades que se desidentifica, gostaria de partir de uma interpretação das *Bandeiras*, elaborada pela teórica e crítica de arte Marisa Flórido:

A dubiedade da frase [“Zumbi somos nós”] visava deflagrar a arbitrariedade dos sentidos e das identidades: Zumbi é o herói da resistência, os mortos-vivos do Haiti. “Zumbi somos nós” é, sobretudo, um ato de enunciação, a possibilidade de se enunciar como “nós”. Pois entre uma subjetivação e sua predicação há um desvio, como diria Rancière, jamais uma coincidência ou mesmo uma identificação. Há sobretudo o duplo salto: da metáfora (o todo pela parte) e da metonímia (a parte pelo todo) (...). O ser que, sob a bandeira, tal como é, é desejável em todas as suas qualidades. Nem identidade (ser negro ou branco, cristão ou espírita, corintiano ou palmeirense), nem conceito: a singularidade é uma totalidade das possibilidades; o “tudo importar” do qualquer, não sua indiferença (CESAR, 2014, pp. 204-205).

A autora parece aproximar a frase “Zumbi somos nós”, estampada em uma *Bandeira* do coletivo, ao modo como Jacques Rancière (2014) analisa os nomes impróprios e identificações impossíveis contida em frases ilógicas com usos políticos, tais como “somos todos judeus alemães” e “nós somos os condenados da terra”⁴⁰. Em ambos os casos se tratava, para o filósofo francês, de “agir como

⁴⁰ A frase “somos todos judeus alemães” foi uma espécie de slogan proferido por negros, judeus, árabes e brancos, no âmbito das revoltas de Maio de 1968 na França. Já “nós somos os condenados da terra” remete ao livro *Os Condenados da Terra*, publicado pelo filósofo pós-colonial Frantz Fanon no ano de 1961. Conferir, a este respeito, “Político, política, identificação, subjetivação” (In: RANCIÈRE, 2014).

sujeitos políticos no intervalo ou na falha entre duas identidades, sem que pudéssemos assumir qualquer uma delas” (RANCIÈRE, 2014, p. 73).

Deste modo, a lógica da subjetivação política não poderia ser constituída pela “mera afirmação de uma identidade; ela é sempre, concomitantemente, a recusa de uma identidade imposta por um outro, fixada pela lógica policial” (idem). Sob esta ótica, a frase “Zumbi somos nós” não seria apenas a exaltação do último líder de um dos maiores quilombos do período colonial brasileiro. Trata-se de dar atualidade a esta importante personagem do século XVII, mobilizando uma identificação impossível. Assim, a frase enseja uma falha na *partilha do sensível*, uma vez que propõe uma dupla ocupação de lugares: enquanto um mundo *policial* nos remete à identidade estanque que naturalmente nos circunscreve e atesta a impossibilidade de sermos Zumbi dos Palmares, um mundo ficcional teima em afirmar o corpo múltiplo da torcida como o líder quilombola brasileiro. Faz emergir, assim, aquilo que Rancière denomina como uma “lógica paratáctica de um ‘somo-lo e não o somos’” (RANCIÈRE, 2014, p. 73, grifo do autor).

Se, como afirmado por Daniel Lima, as ações do coletivo se efetivam no âmbito de um *território simbólico*, trata-se de compreender, como Judith Butler, que as distinções de raça não constituem realidades naturais e perenes, mas devem sua eficácia simbólica a uma “prática reiterada de interpelações racializantes” (BUTLER, 2019, p. 43). A teórica declara que este entendimento guia sua apreensão da raça como sendo “parcialmente produzida como um efeito da história do racismo, que suas fronteiras e significados são construídos ao longo do tempo não apenas a serviço do racismo, mas também a serviço da contestação do racismo” (idem). Eis porque “o necessário *erro da identidade* (termo de Spivak) estará sempre em tensão com a contestação democrática do termo que se levanta contra suas implantações nos regimes discursivos racistas e misóginos” (BUTLER, 2019, p. 379, grifo nosso).

Em outras palavras, não há nada por trás dos limites de reconhecimento que tornaria o racismo eficaz: ele não passa de um fenômeno estético, *questão de aparência*. Daí poderíamos concluir que, antes de procurar atribuir um outro valor aos negros, ou lhes resgatar uma ancestralidade perdida no tempo, seria preciso desarticular as condições que tornam possível atribuir a eles quaisquer características. Em suma, não se trata de inverter o valor atribuído a uma minoria, mas anular as próprias condições de possibilidade para que estes valores lhes sejam

atribuídos, ou seja, criar a ficção de um mundo onde não haja nenhum princípio capaz de circunscrevê-la enquanto realidade, transformando a raça em uma categoria operativa.

Esta falha na *partilha do sensível*, por sua vez, produz um comum polêmico que pode ser justaposto a uma das utopias coletivistas, a de um grupo coeso constituído de singularidades irreduzíveis⁴¹. 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. Daniel Lima destaca a passagem do indivíduo ao coletivo como sendo central nos processos que subjazem à série de *Bandeiras*:

o importante na coordenação é fazer movimentar o pêndulo que vai do coletivo para as individualidades que compõem o grupo. Quando são definidas as tarefas específicas, este pêndulo deve sempre voltar para o coletivo. Ou seja: a base do que faremos é decidida pelo conjunto. Se você garante esse movimento pendular muito bem cadenciado, você garante a horizontalidade como processo coletivo (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 106).

Suas intervenções são compreendidas como operações que visam a “romper com a lógica, com uma certa normalidade que está dada. Essa é uma estratégia que usamos para trazer a discussão à tona e criar trabalhos poeticamente potentes” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 95). 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. Ao inserir um elemento estranho nesta partida de futebol, o coletivo performa uma interrupção, a uma suspensão da ordem, algo muito próximo da atividade política tal como concebida por Rancière: “interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural” (RANCIÈRE, 1996a, p. 370). Esta ruptura pontual abre uma fenda de onde podem emergir sentidos inauditos, desatando o nó das repetições e colocando a imaginação em estado de devir.

⁴¹ A este respeito, destaca-se o modo como Daniel Lima inicia a entrevista com os críticos de arte Felipe Scovino e Renato Rezende colocando que a “entrevista está sendo feita com três membros da Frente 3 de Fevereiro, e a Frente 3 de Fevereiro não terá um discurso uníssono sobre isso. O que ouviremos são posicionamentos de cada um dos membros. O que, obviamente, tem uma relação com trabalharmos juntos e termos um posicionamento interligado” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 89).

Se a lógica da *polícia* é a de afirmar que “não há nada para ver” (RANCIÈRE, 1996a, p. 373), o coletivo insinua algo de atípico no espaço do estádio de futebol, de modo que uma pauta subitamente 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 coloca em contato duas lógicas heterogêneas e afirma a política como alteração na ordem do sensível. O caráter eminentemente espetacular do evento esportivo é expropriado: a estranheza da bandeira hasteada obriga sua focalização pelas câmeras, como se atraísse a atenção do olho do poder⁴².

O *Frente Três de Fevereiro* não apenas toma a palavra, mas se aproveita dos meios midiáticos que a proliferam, mobilizando uma poderosa instância de enunciação coletiva. Ao fazer a palavra do coletivo circular, sua apreensão extrapola o âmbito da partida e o ato ganha uma reverberação na esfera pública. Deste modo, se a 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. Assim, o ativismo perpetrado pelo coletivo é também midiático, ele se infiltra em um meio altamente regulado pela *polícia*, onde a coreografia dos corpos é milimetricamente marcada. Se referindo à primeira ação da série de Bandeiras, a curadora e pesquisadora Ana Maria Maia indica algumas das estratégias de ativismo midiático do coletivo:

A partida de futebol estava sendo vista por 75 mil torcedores no estádio e mais milhões de espectadores da TV Globo e do SporTV, no Brasil, além de outras emissoras em todas as Américas. Diante dessa audiência, integrantes do coletivo [Frente Três de Fevereiro] posicionaram-se na torcida do São Paulo e, assim que esse time marcou um gol, abriram uma grande bandeira com o lema “Brasil negro salve”. Havendo estudado os planos de corte da transmissão ao vivo da partida, sabiam eles que, estando naquele ponto da arquibancada, seriam inevitavelmente filmados. A imagem de fato capturou os instantes necessários para a ação do grupo, que conseguiu furar os protocolos do evento desde a vigilância para entrada no estádio até a aparição televisiva (MAIA, 2015, p. 210).

Os vídeos tornam evidente a dimensão disruptiva e instantânea que estas ações encarnam: quando a câmera focaliza a torcida, a bandeira é erguida e exibida por alguns instantes, para logo depois ser desinflada. Ela subitamente desaparece e retorna a transmissão normal do jogo: a rápida interrupção da ordem é

⁴² Destaca-se que a própria transmissão ao vivo é apropriada pelo coletivo, transposta como documento da ação *Bandeiras* e mostrada como trabalho em vídeo no âmbito de mostras de arte. Em outros contextos, estas mesmas *Bandeiras* seriam dispostas no espaço urbano, além de fachadas de ocupações e museus, mobilizando outros sentidos para as frases que elas estampam. Possíveis significados destes deslocamentos serão discutidos mais detidamente no quinto capítulo desta tese.

imediatamente seguida pela volta à regularidade. Esta imagem incorpora a própria noção acontecimental da política desenvolvida por Jacques Rancière (2005): logo após instaurada, a *política* colapsa e se dilui na ordem mantida pela *polícia*, restando sempre alguma diferença, que não pode ser facilmente mensurada. Este aspecto pode também ser observado em sua insistência em chamar a política de *cena*⁴³, que por sua vez a aproxima do universo da performance. Neste sentido, os vínculos da ação *Bandeiras* com a performance não remetem apenas à coreografia dos corpos que executam uma ação, mas ao teor performático que é próprio da política, se vista como acontecimento.

Compreendê-la enquanto um acontecimento significa contrapor as concepções mais corriqueiras de política, em que ela aparece como um meio para se atingir determinados fins. É certo que as ações do coletivo *Frente Três de Fevereiro* tenham por alvo o racismo, mas seu combate não obedece a um devir pragmático. Ao empregar nas bandeiras frases que não buscam conscientizar ou informar, o grupo pressupõe que a atividade política passa por uma suspensão do devir comunicativo da linguagem e da distância de teleologias. Esta compreensão implica uma abertura de significados para a ação ativista.

Assim, as ações do coletivo elaboram uma ideia política muito específica, ciente de que ela entra em atrito com outros pressupostos muito caros aos movimentos sociais e frentes partidárias:

Poderíamos achar que dentro de um projeto político isso seria muito pouco efetivo: onde estão os negros? Se fosse dentro de um projeto político tradicional, panfletário, nós entenderíamos: não, isso daí não teve efetividade porque a pessoa não leu e falou: “A discussão do negro no papel da sociedade brasileira...” etc. A leitura de um movimento político seria essa: “Não, o conteúdo é ambíguo, e isso não os interessa”. O que queremos fazer é montar uma outra estratégia para discutir essas questões (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 96).

Embora *Monumento Horizontal* ainda estivesse ligado a um conjunto de lógicas calcado na comunicação, tornando-o suscetível à destruição pelos policiais, *Bandeiras* já se distancia de um ímpeto meramente comunicacional. A ação tanto dissolve as relações de causa e consequência que estruturam o *regime representativo*, quanto recusa a *armadilha da identidade* conceituada por Asad Haider (2019). Este historiador problematiza a tomada da identidade como ponto

⁴³ Para Jacques Rancière “a política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum” (RANCIÈRE, 1996, p. 39).

de Arquimedes que, para colocar a política em marcha, acaba naturalizando a *ideologia de raça*⁴⁴.

O modelo de eficácia que subjaz às *Bandeiras* não reside em nada como uma campanha de conscientização sobre o racismo estrutural, tampouco na comunicação de alguma demanda específica. Como explicitado anteriormente, a fissura que a ação opera não se dá apenas na ordem intelectual, mas no cerne da dimensão sensível. Assim, 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. Jacques Rancière (2014) também compreende a política em toda sua potência de acontecimento singular e contingente, rejeitando qualquer amarração teleológica que terminaria por inseri-la no curso de uma *necessidade*. Suas formulações se contrapõem à “ideia de uma medida, de um *telos* que servisse ao mesmo tempo para julgar o estado político e para dar uma finalidade ao movimento” (RANCIÈRE, 2014, p. 37).

Esta formulação integra um largo esforço da filosofia contemporânea em pensar uma ideia de história a contrapelo de concepções teleológicas e matrizes hegelianas⁴⁵. Trata-se de uma forma política de pensar a história que, ao incorporar o acontecimento e a assincronia para o interior da reflexão filosófica, reformula os possíveis do espaço e do tempo. Assim, Rancière reconhece que seu conjunto de questionamentos direcionados à História caminham na direção de

romper com a pretensa solidariedade entre políticas emancipatórias e qualquer direção unidirecional da História ou qualquer tipo de "grande narrativa". O objetivo era mostrar que não há "fim" da política, que a política é uma atividade excedente e precária, sempre à beira de seu colapso (RANCIÈRE, 2005, p. 19, tradução nossa [10]).

⁴⁴ Asad Haider chama de *ideologia de raça* a possibilidade “de categorizar as pessoas de acordo com características físicas específicas, que geralmente giram em torno da cor da pele” (HAIDER, 2019, p. 72). O autor compreende que esta forma de classificação arbitrária deve seu significado às consequências sociais que ela implica, de modo que o racismo seria fruto de uma “equação entre essas consequências sociais da categorização das pessoas e as características biológicas. Tal redução da cultura humana ao biológico é geralmente rejeitada e vista como abominável. No entanto, é possível rejeitar o racismo e ainda assim perpetuar a ideologia da raça. Tomar a categoria de raça como dada e como base para a análise política reproduz essa ideologia. E isso não é inofensivo, porque na verdade a ideologia de raça é produzida pelo racismo, e não o contrário” (HAIDER, 2019, pp. 72-73).

⁴⁵ Neste sentido, poderíamos destacar que Jacques Rancière segue Michel Foucault em seus esforços de repensar a história através de procedimentos arqueológicos e genealógicos, como destaca o filósofo Edgardo Castro: “a genealogia e arqueologia [de Foucault] são um esforço constante para desprender-se de uma concepção de história de tipo hegeliana, em termos de recomposição dialética, de totalidade, com um sujeito unitário (a razão, o absoluto). As histórias de Foucault são histórias descontínuas e múltiplas; nelas não habita a promessa de uma reconciliação-acabamento” (CASTRO, 2016, p. 198).

Esta comunidade entre as formas da política elaborada pelo coletivo *Frente Três de Fevereiro* e aquelas concebidas por Jacques Rancière, ambas baseadas em uma finalidade sem fim, seria sintetizada por Daniel Lima: “sabemos que nosso trabalho não tem vencedor ou perdedor: ele não tem um final feliz (...). O que temos são determinados trabalhos que realizam, mas sabemos que nosso trabalho nunca vai ter um ‘the end’, nunca vai terminar” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 108). Assim, os ativismos em questão partilham com a arte os modelos de eficácia dissensual característicos do *regime estético*, prescindindo de uma efetividade verificável.

Afinal, esta ruptura nas relações esperadas entre certas ações e seus efeitos diretos sobre a realidade seria, ao contrário das matrizes panfletárias da arte politizada, uma das lógicas que subjazem à arte em seu *regime estético*, como elucida Jacques Rancière:

O paradigma estético da nova comunidade, de homens livres e iguais em sua própria vida sensível, tende a interromper essa comunidade de todos os caminhos que normalmente são usados para alcançar uma meta. Sem dúvida, essa tendência à ação suspensa é constantemente combatida. Mas essa mesma luta reproduz incessantemente a inércia contra a qual se levanta (...). O movimento emancipado não consegue reintegrar os padrões estratégicos de causas e efeitos, fins e meios (RANCIÈRE, 2013, pp. XV, tradução nossa [11])

Contudo, as concepções de uma história acontecimental, encetadas tanto pela filosofia contemporânea⁴⁶ quanto pelo coletivo *Frente Três de Fevereiro*, dão ensejo a uma questão que não pode ser negligenciada: o que garante que a irrupção política acontecimental seja capaz de produzir um mundo melhor? Parece que não há um interesse específico neste tipo de juízo moralizante. Michel Foucault (1997), de sua parte, atribui uma *pura heteronomia* àquilo que chama de *crítica*, ou *política da verdade*. Operando sempre sobre um determinado domínio, a *crítica* demonstra seus limites, mas não é capaz de regulá-lo, constituindo um “instrumento, um meio para um devir ou uma verdade que ela não saberá” (“What is Critique?” in: FOUCAULT, 1997, p. 25, tradução nossa [12]).

⁴⁶ É importante frisar que apesar de uma possível comunidade entre as formas acontecimentais da política traçada pelos dois filósofos, para Michel Foucault (1997) os modos de subjetivação dependem de um exercício, de uma ética que não cessa de se recolocar, enquanto para Jacques Rancière (1996; 2014) trata-se uma ação pontual. Assim, este teórico radicaliza a singularidade do acontecimento político, atribuindo-lhe uma natureza eminentemente disruptiva e instantânea, a de uma atividade provisória cujos efeitos seriam dificilmente quantificáveis.

Debruçando-se sobre esta passagem do pensamento foucaultiano, Judith Butler explicita que, ao produzir um “esgarçamento do tecido de nossa rede epistemológica” (BUTLER, 2013, p. 164), a crítica não está interessada nos aspectos morais que determinariam quais “novas possibilidades ou novos modos de pensar diferentes” (BUTLER, 2013, p. 163) deveriam ser exploradas. Deste modo, a *atitude crítica* imaginada por Foucault não comportaria quaisquer formas prescritivas ou finalidades bem delineadas, de modo que a política não é compreendida como um meio para se chegar a determinados fins, mas um exercício incessante que se coloca para as relações entre sujeito e verdade, aos *modos de subjetivação*. Ela estaria relacionada, antes de tudo, a pequenas insurgências que fraturam algo das subjetividades estabelecidas.

Este incomensurável da ação política encarna especialmente na estratégia que o *Frente Três de Fevereiro* emprega ao formular as frases das suas bandeiras: o coletivo evita elocuições informativas ou afirmativas, mas prefere aquelas que abram uma questão, ativando uma trama de sentidos a serem tecidos pelo espectador. Nas palavras de Daniel Lima:

A frase “ONDE ESTÃO OS NEGROS?” traz esse desafio de como executar um projeto com uma pegada política, mas que se insere dentro de um pensamento *poético* com interpretações diversas. Tem a ideia de onde estão os negros como reconhecimento, de quem se reconhece como negro, mas também o onde estão os negros como papel social (MESQUITA, 2008, p. 396, grifo nosso).

Deste modo, a pergunta “Onde estão os negros?” interroga a cartografia sensível pré-existente, expressa diretamente no espaço físico, destinando certos lugares e atividades aos corpos negros. Talvez locais como o quarto de empregadas e a favela sejam *lugares outros* que parecem atualizar a materialidade *heterotópica*⁴⁷ da senzala, representando seus substitutos encarnados. São espacialidades construídas mediante estratégias sem sujeito, que dão corpo às diversas fronteiras invisíveis estruturadas por uma *partilha do sensível*. Trata-se de dispositivos de segregação, que produzem e reproduzem o mesmo sistema de opressões que lhes deram origem.

⁴⁷ Michel Foucault denomina *heterotopias* “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contra* espaços” (FOUCAULT, 2013, p. 20). Trata-se de “utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares (...), contestações míticas e reais do espaço em que vivemos” (idem, pp. 20-21). As *heterotopias de desvio*, por sua vez, talvez estivessem mais próximas das materialidades supracitadas, uma vez situadas “nos lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida” (ibidem, p. 22).

Mas que tipo de *poética* Daniel Lima atribui à ação do coletivo? Não parece se tratar do conjunto de lógicas estabelecidas por Aristóteles em seu livro *Poética*, constitutivo do *regime representativo*, ou poético (RANCIÈRE, 2009). Neste regime pressupõe-se uma certa continuidade sensível entre as formas de produção e de recepção do fato artístico, entre *poiesis* e *aisthesis*, reduzindo a gama de sentidos que a arte é capaz de mobilizar. Como consequência, reduz-se a incidência do *dissenso* e do devir político da arte, tal como compreendido por Rancière. Gostaria de propor que a *poética*, tal como pensada pelo coletivo *Frente Três de Fevereiro*, reside no conjunto de lógicas que a arte, em seu regime estético, partilha com a política. Afinal, se Daniel Lima compreende a *poética* como abertura para múltiplas interpretações, poderíamos aproximá-la dos princípios que regem o *regime estético*, justamente aquele onde o *dissenso* aparece como amálgama entre arte e política. Façamos uma pequena digressão para compreender a que horizontes do *pensamento poético* Daniel Lima pode estar se referindo.

A recusa de Jacques Rancière em pensar a política da arte a partir das mensagens que ela veicula passa justamente pela compreensão de que a transparência comunicacional é avessa à política. O filósofo francês aponta que o modelo comunicativo da política, posto em movimento especialmente por Jürgen Habermas, suporia que dois seres falantes, quando confrontados, poderiam chegar a um acordo comum e razoável, uma vez obrigados a explicitar as normas que os guiam. A explicitação do caráter contraditório ou não contraditório desta situação de fala tenderia para uma aproximação universalizante destes parceiros (RANCIÈRE, 1996). Estes paradigmas pressupõem uma negociação entre parceiros já dados, mediante formas discursivas e regras que lhes são comuns, o que se distingue totalmente da cena política rancieriana, onde a própria possibilidade de interlocução está em litígio. Em outras palavras, “se um dos parceiros se recusa a ouvir o que o outro diz ou a justificar o que ele próprio diz, entra em contradição com o que sua posição mesma de discutidor requer, ele próprio não se reconhece como locutor racional” (RANCIÈRE, 1996a, p. 377).

Poderíamos relacionar esta interlocução litigiosa às formas políticas específicas que permeiam a arte em seu *regime estético*, haja vista que o *dissenso* instaura a impossibilidade de atribuir um sentido unívoco a uma determinada apreensão sensível. Assim como a arte, a política sempre corre o risco de colapsar em mudez, no absurdo, no inócuo. Afinal, o enunciado político abriga em seu seio

um desentendimento que lhe é constitutivo, uma vez que os parceiros, o objeto da discussão e a própria cena em que ele tem lugar devem ser forjados, caso a caso. Deste modo, “aquele que faz ver que pertence a um mundo comum que o outro não vê não pode se valer da lógica implícita de nenhuma pragmática da comunicação” (RANCIÈRE, 2014, p. 149).

Contudo, isto não significa que a política dependa de uma completa opacidade da linguagem. Mesmo misturando jogos de linguagem e regimes de frases heterogêneos, os enunciados políticos resultam em argumentações compreensíveis: as formas próprias da demonstração política devem conjugar uma argumentação e a “abertura do mundo no qual a argumentação pode ser recebida e fazer efeito” (RANCIÈRE, 1996, p. 66). Mas para isso a enunciação política não pode apenas dispor de componentes racionais, muito próximos daquilo que está dado, do âmbito da *pólicia*. Aqui emerge o modo como a política está intimamente implicada a uma *poética*, uma vez que seu conjunto de lógicas envolve suspender a distinção entre uma ordem “racional da argumentação e uma ordem *poética*, senão irracional, do comentário e da metáfora. O enunciado político é produzido por atos de linguagem que são, a um só tempo, argumentações racionais e metáforas *poéticas*” (RANCIÈRE, 1996, p. 67, grifo nosso). Rancière sublinhou que sempre tenha havido uma comunidade entre a “argumentação que encadeia duas ideias e a metáfora que faz ver uma coisa em outra” (idem).

Neste sentido, vale compreender o modo como o filósofo interpreta a expulsão dos poetas da República de Platão. Jacques Rancière (2017) compreende que, para o filósofo antigo, a harmonia da polis grega estaria relacionada a uma ordem absolutamente *policial*, em que cada parte da comunidade desempenharia seu papel predeterminado. Contudo, os poetas seriam destituídos de uma função determinada na *polis grega*, pois falariam de muitas coisas sobre as quais não conhecem, embaralhando o ordenamento de lugares fixos almejado por Platão. Esta impureza e dupla ocupação dos espaços implicaria justamente que “a poesia pertence a uma experiência política do sensível (...). A poética é, logo de saída, política” (RANCIÈRE, 2017, p. 120). Contudo, a proscrição platônica dos poetas não diz apenas respeito ao gênero literário, ela dá a ver toda uma lógica de funcionamento das relações entre arte e política, como embaralhamento da ordem *policial*.

Mas ao vincular um certo *pensamento poético* à abertura a diversas interpretações, a série *Bandeiras* parece se aproximar daquilo que Jean-Luc Nancy chama de poesia. Não se trataria, para o filósofo, apenas de um gênero literário, mas uma modalidade específica de pensamento formal que provê um sentido cada vez mais ausente e adiado para algo. Para Nancy, o “sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer (...). A poesia nega que o acesso ao sentido possa ser confundido com um modo qualquer de expressão ou de figuração” (NANCY, 2013, pp. 416-417). O autor compreende que, na *poesia*, a expressão ou figuração de um sentido são abolidas, em detrimento do sentido como finição, como acabamento. Para ele, a palavra “poesia”, proveniente do vocábulo grego *poiesis*, é um fazer:

O fazer exaure-se tanto na disposição como em seu fim. Esse fim que ele estabeleceu como meta, eis que ele é tanto seu fim como sua negação, pois o fazer se desfaz em sua perfeição. Mas o que é desfeito é identicamente o que é disposto, perfeito e mais que perfeito. O fazer acaba, a cada vez, alguma coisa e a si mesmo. Seu fim é sua finição: nisso, ele se dispõe infinito, a cada vez infinitamente mais além de sua obra (NANCY, 2013, p. 420).

Assim, poderíamos compreender o devir *poético-político* de formas artísticas e ativistas no âmbito de uma recusa a um pensamento totalizante e calcado nos ditames da intencionalidade. Seu caráter de *finalidade sem fim* constituiria o próprio sinal de acabamento da poesia, que ao mesmo tempo aponta para uma efemeridade, uma contingência dos sentidos que se desfazem e refazem.

Contudo, a produção de novos recortes do sensível e o esgarçamento no tecido epistemológico compartilhado exigem que os sujeitos políticos disponham de vetores do impensado em suas estratégias e ações, estabelecendo uma fina dosagem entre intencional e inintencional⁴⁸. Ao optar por frases que abram uma questão, o coletivo *Frente Três de Fevereiro* mantém um resíduo de impensado nas ações, mobilizando uma tensão dissensual que não apenas caracteriza as concepções políticas de Jacques Rancière, mas a própria arte regida segundo um conjunto de lógicas que o filósofo denomina *regime estético*. O filósofo explicita o modo como as formas sensíveis que lhe predominam são habitadas por toda uma tessitura paradoxal, “um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo:

⁴⁸ Poderíamos observar, neste sentido, a recorrente proximidade traçada entre arte e psicanálise: a sensibilidade estética figura como uma das condições de possibilidade para o advento do inconsciente, uma vez que traça uma identidade entre pensamento e não-pensamento. Conferir, a este respeito, “O inconsciente estético” (RANCIÈRE, 2009a).

produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não saber, *logos* idêntico a um *páthos*, intenção do inintencional etc” (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Esta potência heterogênea baseia os modelos dissensuais de eficácia da arte, uma vez que institui aquilo que o filósofo chama de *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, p. 85). Assim, o nexos arte-política encetado por Jacques Rancière depende tanto de sua compreensão da arte segundo regimes de identificação quanto de seu entendimento específico da política enquanto instauração de um *dissenso* (RANCIÈRE, 1996). Se a *política* depende do *dissenso*, entendido não como “confrontação dos interesses ou das opiniões” (RANCIÈRE, 2014, p. 148), mas como manifestação de uma distância do sensível a si mesmo, então suas formas de efetividade implicam a recusa de qualquer modelo de ação comunicacional.

Vemos de que modo a *poética*, atribuída por Daniel Lima às ações do coletivo *Frente Três de Fevereiro*, encontra uma dimensão do inacabado tanto nas concepções traçadas por Jean-Luc Nancy quanto por Jacques Rancière, onde constitui um importante vetor político. Aqui, poderíamos vincular a *poética* e a política como negação do devir meramente comunicativo da linguagem. Ainda segundo Daniel Lima, o coletivo evita “o princípio de defender uma tese (...), mas institui um questionamento que, no final, é mais do que uma pergunta, é uma abertura de interpretações sobre um fato, ideia, símbolo, trabalho ou ação” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 95).

O coletivo parece partilhar um conjunto de preocupações com Roland Barthes (2003), no que tange a uma recusa da preponderância política atribuída à *asserção*, ambos a contrapelo do campo político hegemônico. Para o autor, esta proeminência já estaria renunciada na própria língua, haja vista que a *autoridade da asserção* seria uma das rubricas que a caracterizam. Basta compreender que

a negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão de julgamento requerem operadores particulares que são eles próprios retomados num jogo de máscaras linguageiras; o que os linguistas chamam de modalidade nunca é mais do que o suplemento da língua, aquilo através de que, como uma súplica, tento dobrar seu poder implacável de constatação (BARTHES, 2013, p. 15).

O ímpeto de dobrar o poder constativo da língua, que exigiria dela uma briga com o discurso, seria uma tarefa intimamente ligada à *suspensão do paradigma*, portanto

àquilo que Barthes chama de *neutro*⁴⁹. Assim, mobiliza uma “categoria ética de que você precisa para suspender a marca intolerável do sentido ostensivo, do sentido opressivo” (BARTHES, 2017, p. 141). O autor remeteria sua perseguição ao *neutro*, quase inadmissível nos modos mais corriqueiros de se fazer política, a “um modo de procurar - de modo livre - meu próprio estilo de presença nas lutas de meu tempo” (BARTHES, 2003, p. 20).

Contudo, o *neutro* não se manifesta de modo automático apenas pela inserção dos operadores supracitados, por meio dos “modos (modalidades) que codificam oficialmente na língua a atenuação do afirmativo: negação, dubitação, condicional, interrogação, desejo, subjetividade etc.” (idem, p. 99). Barthes compreende que as perguntas podem refluir em modos de reafirmar paradigmas, basta que sejam realizadas com o intuito de obter uma resposta. Partindo destas considerações, o autor caracteriza a *pergunta* como um movimento “assertivo disfarçado, hipócrita (...) talvez a pior das violências” (BARTHES, 2003, p. 224). Neste sentido, a *pergunta* estaria imbuída de uma espécie de terrorismo, haja vista que

em toda pergunta está implicado um poder. A pergunta denega o direito de não saber ou o direito ao desejo incerto (...) toda pergunta põe em ação algum pânico; principalmente se a pergunta é ou pretende ser precisa (a precisão como poder, intimidação: é o grande truque do poder da ciência) (BARTHES, 2003, p. 222).

Caso tomássemos de modo categórico estas observações encetadas por Roland Barthes, poderíamos refutar o horizonte político dos questionamentos colocados nas *Bandeiras* pelo coletivo *Frente Três de Fevereiro*. Contudo, destaco que o tipo de figura problemática colocado pelas bandeiras não aponta um determinado número de respostas, mas uma abertura para múltiplas interpretações. Deste modo, poderíamos supor que elas negam o devir assertivo da língua, mas sem recair na afirmação do paradigma. Assim, mobilizam o *neutro* em sua natureza “furta-cor: o que muda sutilmente de aspecto, talvez de sentido, segundo a inclinação do olhar do sujeito” (idem, p. 109).

Se as ações do coletivo não aderem aos imperativos de uma comunicação sem resto, elas também não são regidas por expectativas próximas a trabalhos

⁴⁹ Roland Barthes define o Neutro “como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro. Paradigma é o que? É a oposição de dois termos virtuais nos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido” (BARTHES, 2003, p. 17).

sociais, não advogando em prol uma política vinculada a mudanças quantificáveis. Assim, mesmo operando em *ações diretas*, o coletivo recusa alguns dos pressupostos que identificam a política a uma interferência direta no *mundo real*. Neste sentido, Daniel Lima destaca que

Nós não sabemos da efetividade das nossas ações, nem devemos saber. Nunca devemos avaliar essas ações que trabalham com o dado poético, em termos de sua eficiência política. Esse é o trabalho para uma ONG. São elas que irão tentar determinar em números o que é a efetividade delas (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 98).

Ao afirmar um espaço de interpretação para o ativismo do *Frente Três de Fevereiro*, Daniel Lima parece justamente afirmar a necessidade de romper posições pré-estabelecidas, sem que seja necessário reestabelecer uma ordem. Ele sublinha que não “interessa, em muitos momentos, ao projeto político, a dualidade, os duplos, espaços de interpretação. Pelo contrário, o que lhe interessa é uma afirmação, é reiterar posições. Mas, para nós, a brincadeira é toda essa: não cair nessa solução” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 96). É justamente neste sentido que a política trata, nas palavras de Jacques Rancière (2014), de uma ruptura específica com a lógica da *arché*. Ela não se esgota no rompimento da partilha preexistente que prescreve aqueles que subjagam e os que são subjagados ao poder, mas depende de uma suspensão da própria ideia de que estas posições existem. Ao afirmar um espaço suspensivo de interpretação para as formas de ativismo do *Frente Três de Fevereiro*, Daniel Lima parece justamente afirmar a necessidade deste tipo de ruptura com a lógica da *arché*.

Trata-se de mobilizar uma margem de inacabamento, similar ao inacabado da interpretação da arte. O presente vem tornando este tipo de mobilização quase impraticável, seja pelo imperativo assertivo da política destacado por Roland Barthes (2003) ou pelo recrudescimento dos *consensos* realçado por Jacques Rancière (1996). Mas ao privilegiar figuras problemáticas, em detrimento de afirmações, *Bandeiras* se afasta de uma aposta na comunicação transparente, em que o tratamento de pautas sociais se daria através de uma tomada de consciência. Contudo, estes enunciados frágeis são coadunados por uma enorme potência enunciativa, como destacado por Daniel Lima:

Então se usa, mesmo, estratégia de guerrilha: o que você pode fazer de mais amplo com os recursos que tem? No caso, a estratégia de ação direta, a estratégia e intervenção, é importante para nós, porque ela possibilita que um grupo pequeno (...), um grupo de seis pessoas, possa se manifestar politicamente, possa existir dentro dessa disputa territorial simbólica (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 107).

Neste sentido, é como se a lógicas destas intervenções neutralizassem a dicotomia que opõe ação e passividade, mobilizando uma potência política da arte tornada possível no *regime estético* (RANCIÈRE, 2013). Pois apesar da força enunciativa da ação, sua efetividade é puro devir, pura virtualidade, uma vez que há muito pouco controle sobre sua reverberação. As *Bandeiras* se calam, tão logo enunciam, firmando uma identidade entre um enunciado frágil e uma enunciação muito potente.

Em sua *poética*, o coletivo articula uma série de ambiguidades, abrindo possíveis que não cabem a ele esgotar por completo, e fazendo girar uma série de paradoxos que são estruturantes do *regime estético*. Nas palavras de Rancière,

A revolução estética institui como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é aí identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-aí sensível (RANCIÈRE, 2012, p. 129).

Nesta esteira, o coletivo *Frente Três de Fevereiro* mobiliza uma certa noção acontecimental de história, que dispensa determinados fins a serem atingidos e articula a abertura de uma margem a interpretações. Trata-se de uma suspensão do *sentido* em sua dupla acepção: enquanto direcionamento da história e possibilidade de aferir significados. Estas questões, condensadas na *poética* do grupo, secretam uma forma de política, cuja zona de partilha com a arte reside na promessa de visibilizar algo que não estava dado à experiência sensível ordinária. A *poética* do coletivo dá ensejo a uma força crítica que é imanente à arte, na medida em ela abriga a potência de nos colocar diante dos limites do dizível e do pensável.

3

Entre a arte e a educação: a política do silêncio do coletivo

Política do Impossível⁵⁰

É fácil trocar as palavras
Difícil é interpretar os silêncios!
Fernando Pessoa

O silêncio é uma estratégia de escuta, porque ele não existe, absolutamente
Ricardo Aleixo

No dia 15 de maio de 2008, o coletivo paulistano *Política do Impossível* convocou aos interessados e populações locais para uma ação denominada *Traga Sua Luz*. Tendo como objetivo questionar os processos de gentrificação que se abatiam sobre o bairro da Luz, no centro da cidade de São Paulo, ela consistiu em uma caminhada noturna, realizada silenciosa e coletivamente por suas ruas. Partindo da *Estação da Luz*⁵¹, os participantes portavam velas, luzes, lamparinas, lanternas e outros suportes luminosos. A ação reuniu cerca de cinquenta pessoas e terminou com a instalação de duzentos sacos de papel e velas acesas em um dos lotes que haviam sido expropriados pela prefeitura. Em uma publicação independente, concebida pelo próprio coletivo, lemos o seguinte relato:

Cidadãos mobilizados pelo Fórum Vivo⁵² e o grupo Política do Impossível realizaram na quarta-feira, 15 de maio de 2008, uma caminhada coletiva e iluminada pelas ruas do bairro da Luz, em São Paulo. A *ação simbólica* teve como principal objetivo promover o encontro entre diferentes pessoas que vivem, atuam ou pensam a região (...). Pessoas iluminadas com velas, colares de LEDs, luzes de bicicleta e lanternas, caminharam da estação da luz, no Centro de São Paulo, até a Rua dos Gusmões, onde se encontram os dois primeiros quarteirões desapropriados e demolidos pelo que se convencionou chamar de “Projeto Nova Luz”. Dois quarteirões varridos do mapa. Dezenas de prédios onde moravam ou trabalhavam centenas de pessoas (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 111, grifo nosso).

⁵⁰ Parte deste capítulo foi publicada, como artigo, em “A política do silêncio: arte e educação na poética do coletivo Política do Impossível” (NOGUEIRA, 2020a).

⁵¹ Importante estação ferroviária do Centro de São Paulo.

⁵² O Fórum Centro Vivo (FCV) foi fundado em 10 de dezembro de 2000, atendendo à necessidade de um espaço de convivência e debate, na luta pela democratização e defesa de direitos no centro da cidade de São Paulo. Ele se contrapunha a projetos e ações que, em muitos casos, atendiam apenas a interesses privados, desconsiderando e afetando grupos vulneráveis de modo negativo. O objetivo do FCV era reunir pessoas e organizações que lutavam pelo direito à permanência no centro da cidade, dispostas a torná-la um lugar melhor e mais democrático, contrariando assim o processo de renovação e exclusão urbana que vinha ocorrendo em São Paulo.



Figura 4: Coletivo Política do Impossível: Convite para a ação Traga Sua Luz (2008).
 Fonte: <<https://tinyurl.com/2bkxy2hj>>. Acesso em: 22/04/2021.

Desde 2007 o coletivo *Política do Impossível* vinha realizando uma série de ações envolvendo educação e produção artística coletiva. Sua composição incluía participantes de outros coletivos especialmente ativos na capital paulista da primeira década do século XXI, tais como *Esqueleto Coletivo*, *Contrafilé* e *Frente Três de Fevereiro*. Assim como eles, o *Política do Impossível* se mobilizava nos interstícios entre ativismo e arte, aqui imbuído em questionar o processo de *gentrificação* que atingia o bairro da Luz.

Processos urbanos deste tipo se tornam cada vez mais frequentes, provocados pelos modelos neoliberais de gestão das cidades que vêm sendo globalmente adotados. Segundo a socióloga Catherine Bidou-Zachariasen (2006), este fenômeno ganha maior força quando um conjunto de práticas “espontâneas”, iniciadas pelos próprios habitantes, se soma às políticas “voluntaristas” das administrações locais, na forma de instrumentos legais, incentivos fiscais, financiamentos e empréstimos imobiliários. Assim, o interesse privado em uma determinada região da cidade ganha estímulos governamentais, acentuando a velocidade das transformações urbanas operadas na mesma. De acordo com a autora, o termo *gentrificação*, cunhado na década de 1960, caracterizaria

a transformação da composição social dos residentes de certos bairros centrais, por meio da substituição de camadas populares por camadas médias assalariadas; e de um processo de natureza diferente: o de investimento, reabilitação e apropriação,

por estas camadas sociais, de um estoque de moradias e de bairros operários ou populares (BIDOU-ZACHARIASEN, 2006, p. 22).

O resultado é uma acentuada especulação imobiliária em bairros específicos da cidade, que invariavelmente implica a rápida expulsão de grandes contingentes da população ali residente. Em um curto intervalo de tempo, esta população acaba deslocada para outras áreas da cidade e substituída por espaços comerciais ou estratos sociais mais abastados.

O processo de *gentrificação* que, no começo dos anos 2000, acometeu o bairro da Luz, foi especialmente incentivado por medidas do governo paulistano, levando à remoção de populações locais e usuários de crack desta região central da cidade de São Paulo. Em uma publicação do coletivo, encontramos o seguinte diagnóstico deste processo:

No bairro da Luz, “com o poder da fiscalização e da lacração administrativa” e partindo de um decreto de utilidade pública que determina uma área de 269 mil metros quadrados para desapropriações, a prefeitura vem fiscalizando, interditando, desapropriando e demolindo imóveis da região, para dar lugar às empresas que considera mais dignas de créditos, como agências de publicidade, call centers e empresas de cultura, tecnologia e informação. Esses créditos, que se traduzem em dinheiro público, ganham forma de descontos em impostos municipais e “certificados de desenvolvimento” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 24).

Contudo, o modo como o coletivo *Política do Impossível* articula seu ativismo é curioso, pois ele não se baseia em alguns dos meios mais corriqueiros de mobilização política. A ação não busca reduzir, de algum modo, os impactos dos processos de gentrificação, tampouco promove uma conscientização sobre eles, embora esta pauta sirva como ponto de partida. Parece ser justamente neste sentido que o grupo denomina suas práticas de *ações simbólicas*: não se trata de interferir no *mundo real* e no âmbito de suas métricas, tampouco em apostar na efetividade da difusão de uma pauta que, pela denúncia das estruturas e conflitos sociais, levaria a uma tomada de consciência.

Apesar de o coletivo refletir sobre o uso do solo urbano, pauta muito cara aos movimentos de luta por moradia, ele não se restringe a uma ação que solucione, levante uma bandeira ou apresente um panfleto. Trata-se de um ativismo que se abstém de articular um discurso, apostando no silêncio, na incerteza e na imprecisão de sentidos como campo de uma reverberação política. Mas gostaria de propor que este investimento no inacabado não é aquilo que distancia da política a ação do coletivo, aproximando-o da arte. Esta aposta no *dissenso*, no disparo de sentidos

que se desenrolam ao sabor do acaso, constituiria justamente o cerne das imbricações que Jacques Rancière (2010) estabelece entre arte e política. Seguindo a trilha traçada por ele, gostaria de compreender o modo como *Traga Sua Luz* parece privilegiar a irrupção de fissuras ou intervalos naquilo que o filósofo denominou *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009).

Mas o aporte político do coletivo se torna especialmente curioso quando consideramos que, mesmo distante dos paradigmas de conscientização, ele declare que seus “processos artísticos (...), na criação de ações simbólicas, atravessam a política e a educação, permeando-as, desfazendo as categorias que demarcam o que é uma ou outra disciplina” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 9). Seria necessário traçar este campo de possíveis, desenhando uma superfície de contato entre arte, política e educação, em que a justaposição entre as três disciplinas se faz pensável. Devemos partir, portanto, da compreensão dos horizontes específicos destas três categorias que o coletivo mobiliza: trata-se de paradigmas artísticos, educativos e políticos que recuam da tarefa de informar, o que permite justapô-los do modo como foram pensados por Roland Barthes (2013) e Jacques Rancière (2018).

Explicito de que modo o uso do silêncio, como estratégia para produção de sentidos em *Traga Sua Luz*, aponta para uma recusa da crença na transparência da linguagem como força propulsora política e educacional. Ele pode ser aproximado aos princípios de enxugamento de sentidos amplamente explorados por Roland Barthes (2003), em que a política anda a par com uma recusa do devir meramente comunicativo da linguagem, atributos que o crítico literário francês condensa na figura da *responsabilidade da forma* (BARTHES, 2013). Ao examinar algumas das lógicas da *poética* e do ativismo subjacentes às ações do coletivo *Política do Impossível* procuro dar ensejo a interrogações transversais, direcionadas tanto ao campo da arte quanto ao universo de possibilidades da educação e da política.

Deste ponto de vista, embora pudéssemos compreender *Traga Sua Luz* como uma performance, a ação parece teimar em transbordar esta categoria, ainda que alguns de seus registros fotográficos tenham sido eventualmente incorporados a exposições artísticas e coleções de museus⁵³. Em todo caso, o ímpeto de classificar

⁵³ Conferir, a este respeito, o *Fundo Criatividade Coletiva/Doação Funarte*, formado por meio da 6ª edição do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, abrigado no Museu de Arte do Rio. Ele será abordado no quinto capítulo desta tese.

ou inseri-la no âmbito das categorias de uma história da arte não me parece interessante, sendo mais profícuo observar a maneira como o coletivo parte de pautas e reivindicações próprias aos movimentos sociais para produzir ações encharcadas de um caráter *poético*, onde arte, educação e política se costumam. Neste sentido, a figura das luzes pode nos ser especialmente útil: ela ao mesmo tempo remete ao nome do bairro em que a ação foi realizada e pode ser associada à distribuição de visibilidades e invisibilidades que caracteriza a política como coisa estética.



Figura 5: Coletivo Política do Impossível: Traga sua Luz (2008)
 Fonte: <<https://tinyurl.com/svm7hpjh>>. Acesso em: 22/04/2021.

Traga Sua Luz parte de um desdobramento da palavra “luz”, nome do bairro em que a ação teve lugar, mas que aqui emerge em sua literalidade, na forma de suportes luminosos que, primeiro guiam a caminhada coletiva e noturna, para depois serem depositados nos terrenos vazios onde ela finalmente desaguou. Esta marcha poderia ser associada tanto a uma passeata política quanto a um cortejo fúnebre ou religioso. Mas o que era objeto de luto no bairro da Luz? O que se perdia no irrefreável processo de *gentrificação* que o atingia? Que luzes se apagavam, que corpos invisíveis eram deslocados, para dar lugar a um projeto luminoso de limpeza urbana? Que múltiplos sentidos políticos podem se desdobrar da ideia de luz?

Estas parecem ser algumas das preocupações do coletivo *Política do Impossível*, que parte do nome do bairro para torná-lo matéria de elaboração

conceitual e *poética*, o solo para uma série de questionamentos, uma espécie de prisma a partir do qual se desenha a própria estratégia formal da ação. De acordo com Mariana Cavalcante, membro do coletivo,

este outro olhar traz também o desejo de evitar o apagamento. Nesta situação, por exemplo, estamos vendo que um bairro pode ser completamente destruído e apagado e que isso pode não fazer diferença para muita gente, apenas para as pessoas que estão ali. Então, este é um movimento de olhar para isso de outra forma, trazer à tona outros sentidos em relação ao que está acontecendo (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 135).

Assim, como resposta aos processos de apagamento e invisibilização, seria preciso acender novos sentidos, de modo que a luz rapidamente remete aos regimes de visibilidade tão caros à estética: trazer algo à luz é torná-lo visível, mas também fazê-lo existir.

Com vias a interrogar esta cartografia do visível, onde pululam sobrevivências e desaparecimentos, somos levados à figura dos *vaga-lumes*, tal como pensada pelo crítico francês Georges Didi-Huberman (2011). Partindo de um artigo escrito pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, o autor encontra, na imagem do animal luminescente, uma possibilidade de teorizar sobre as pequenas resistências, ou melhor, sobre as pequenas sobrevivências. Ele nos convoca a perceber a tênue e múltipla emissão de sinais pelos *vaga-lumes* como uma espécie de metáfora para o caráter indeterminado e fugidio da política, similar à luminosidade fraca e intermitente que a ação do grupo produziu nas ruas da Luz, em São Paulo. Não seria o corpo coletivo convocado pelo *Política do Impossível* similar a um enxame de *vaga-lumes*, que cruza a noite e vaga sem rumo, criando desenhos aéreos? As múltiplas facetas e matizes de significado que Didi-Huberman atribui aos *vaga-lumes* podem nos ser úteis para pensar a ação, não apenas enquanto analogia visual, mas também passível de ser imaginada conceitualmente.

O autor atualiza a tarefa benjaminiana de perceber, “nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram” (BENJAMIN, 1994, p. 223), e apropriar-se “de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (idem, p. 224). Didi-Huberman nos convida a observar as pequenas sobrevivências e visibilizar as narrativas menores perdidas na grande história, desvelando a “potência oculta do menor gesto, da menor letra, do menor rosto, do menor lampejo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 88). Assim, combate o pessimismo que grassa na contemporaneidade:

a urgência política e estética, em período de “catástrofe” (...), não consistiria, portanto, em tirar conclusões lógicas do declínio até seu *horizonte* de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das *imagens* que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124, grifos do autor).

Estas pequenas ressurgências seriam como a pequena luminosidade de *vaga-lumes*, que uma aposta nas *grandes luzes* impossibilitaria de ver. Assim, qualquer promessa de uma revolução total, de uma efetividade grandiloquente, luminosa e transparente da política, não nos traz uma visibilidade completa, mas ofusca, impossibilitando a apreensão das *pequenas luzes*.



Figura 6: Coletivo Política do Impossível: Traga sua Luz (2008).

Fonte: <<https://tinyurl.com/svm7hpjh>>. Acesso em: 22/04/2021.

Em outra ocasião, o *Política do Impossível* pontuou seu olhar atento às rebarbas da história, afirmando o modo como uma luta política no *simbólico*, segundo o grupo, “não apenas nomeia os esquecidos e vítimas da violência do poder, como nos restitui, a nós mesmos como aos demais, o poder de construção de uma identidade autônoma em relação à que nos é imposta” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008a, p. 2). Parece ser neste sentido que o coletivo elabora alguns de seus questionamentos, interrogando uma maneira de “construir símbolos que representem outras camadas, outras espessuras, que não as dominantes” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2007b, pp. 35-36). Trata-se de uma atenção voltada para o modo como certas camadas simbólicas, muitas vezes invisíveis, sobrevivem e atuam no cotidiano. Didi-Huberman havia

proposto uma prática similar, aquela de “dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155, grifos do autor).

No caso dos processos de *gentrificação* que acometiam o bairro da Luz, a figura de uma luminosidade ofuscante não era apenas metafórica, mas tomou corpo efetivamente, na eliminação de zonas de penumbra: trata-se de uma das transformações urbanas recorrentemente associadas ao fenômeno da *gentrificação*. Nestes processos, quaisquer zonas escuras são sobrepujadas pelo panoptismo de uma visibilidade total, em nome de ideais como a segurança e a limpeza urbana. Pois é frequente que a *gentrificação* seja acompanhada pela configuração dos paradigmas racionais que o geógrafo Milton Santos (2006) chamaria de *espaços luminosos*, em detrimento da indeterminação que caracteriza os *espaços opacos*. Segundo o autor:

Na cidade "luminosa", moderna, hoje, a "naturalidade" do objeto técnico cria uma mecânica rotineira, um sistema de gestos sem surpresa. Essa historicização da metafísica crava no organismo urbano áreas constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao uso da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas 'opacas'. Estas são os espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços da exatidão. Os espaços inorgânicos são abertos, e os espaços regulares são fechados, racionalizados e racionalizadores (SANTOS, 2006, p. 221).

A coexistência de espaços *opacos* e *luminosos* apontaria, segundo o geógrafo, para o modo como a “paisagem urbana reúne e associa pedaços de tempo materializados de forma diversa, autorizando comportamentos econômicos e sociais diversos” (idem, p. 209). Se as regiões *luminosas* seriam o palco para a ação globalizante e normalizadora, as *opacas*, que “envelhecem”, estariam menos sujeitas à “regulação direta dos atores econômicos e sociais hegemônicos” (ibidem, p. 210). Sob esta ótica, os próprios processos de *gentrificação* poderiam ser observados na chave da transformação de espaços *opacos* em zonas *luminosas*, agora visíveis e atraentes para a ingerência de interesses privados. Tornados luminosos e sujeitos à uniformização gentrificadora do desenho urbano, estes novos espaços ofuscam as histórias locais e narrativas mínimas, apagando-as.

Didi-Huberman, de sua parte, nos convidaria a pensar o que sobrevive nestes processos, ativando uma percepção fina às *pequenas luzes* dos “vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17). Em detrimento de

um regime de completa visibilidade, o autor toma partido das visibilidades parciais e sempre inacabadas, apostando na proliferação das *pequenas luzes*. Contudo, o exercício de interrogar o microscópico e o invisível, “esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (idem, p. 25). Este caráter fugidio da política, cuja precariedade foi tantas vezes sublinhada por Jacques Rancière (2005), ganha materialidade na figura das velas e das pequenas lamparinas de *Traga Sua Luz*: sua matéria finita e candente, de fraca luminosidade, pode ser interrompida por um sopro.

Esta efemeridade, que suspende quaisquer nexos de causa e consequência, aponta para as expectativas depositadas na ação, que não se configura como um meio para refrear os processos de *gentrificação* na Luz. O grupo não se propõe a solucionar os problemas que envolviam o bairro, tampouco a comunicar ou divulgar as mazelas locais, mas declara sua profunda crença na *construção simbólica*:

Acreditamos ser a construção simbólica nosso lugar de resistência: pois ela tem a potência de interferir na narrativa social, de gerar – por mais mínimos que sejam – deslocamentos na configuração estabelecida do possível (...). Quando falamos em intervenção simbólica, não nos referimos apenas a um resultado ou a uma forma, mas a todo um espaço e um tempo nos quais lidamos com a dimensão subjetiva da construção do “público”, nos relacionando com o “invisível”, o “sonhado”, o “frágil” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 144).

Talvez possamos associar aquilo que o coletivo chama de “território simbólico” a uma certa *partilha do sensível*, instituinte dos possíveis do tempo e do espaço, justamente aquilo que a política, em toda sua fragilidade, viria a perturbar. Neste sentido, a intermitência e fraqueza das luzes emitidas pelas velas e vaga-lumes talvez condensem as próprias expectativas dos efeitos de *Traga Sua Luz* sobre a realidade social: algo muito incerto e de eficácia dificilmente mensurável. Isto não significa que esta potência não exista, é apenas preciso olhar para a realidade sob outra ótica. Se nos tornamos capazes de interrogar tudo aquilo que há de irrisório, de mínimo e de sutil, então encontramos, nos interstícios das visibilidades hegemônicas as pequenas luzes de Didi-Huberman, que piscam, sem cessar.



Figura 7: Coletivo Política do Impossível: Traga Sua Luz (2008).
 Fonte: <<https://tinyurl.com/svm7hpjh>>. Acesso em: 22/04/2021.

O coletivo parte de uma pauta urbana extremamente urgente para produzir uma interrupção da normalidade, fraturando aquilo que Jacques Rancière (2009) denomina *partilha do sensível*. Esta interrupção, contudo, deve ser vista segundo suas próprias lógicas, não sendo um meio para se atingir determinados fins: a própria incerteza que ela gera, o *dissenso* que lhe constitui, é o ponto onde a *Traga Sua Luz* finalmente ancora sua política. Mas a potência contida na ação está em depositar nos passantes uma promessa de sentidos e sensações sempre por vir, não na tarefa de instruir ou conscientizar. Poderia se tratar, ainda nas palavras de Didi-Huberman, de “extrair o pensamento político de sua ganga discursiva e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 24), como uma espécie de imanência. É sempre difícil mensurar fenômenos operando justamente em um limiar de desidentificação, que recusam o registro meramente comunicacional. Mas como produzir sentido despindo-se do ímpeto de comunicar? Que zonas intersticiais existem entre a produção de sentidos e a comunicação?

Neste ponto, podemos traçar um paralelo com alguns dos princípios delineados pelo filósofo e crítico literário francês Roland Barthes, que se lança contra aquilo que denomina como “desejo de linguagem” (BARTHES, 2003a, p. 107) no âmbito da criação artística. Trata-se de uma forma de tutela, pelo artista, do

espectador, através da crença em uma transparência da linguagem, concebendo a priori os sentidos que serão desprendidos do fato artístico. Se referindo a “fotografias do horror”, o teórico anuncia que:

perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós; o fotógrafo não nos deixou nada - a não ser um simples direito de aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, para nós não têm história, e não podemos inventar nossa aceitação a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador (BARTHES, 2003a, p. 107).

A própria suspensão do devir meramente comunicativo da linguagem - ou do *desejo de linguagem* -, que livra o fato artístico de um encharcamento de sentidos e significados a priori, constitui uma matéria de recorrente reflexão barthesiana: “a escritura não é nenhum instrumento de comunicação, não é um caminho aberto por onde passaria uma só intenção de linguagem” (BARTHES, 1974, p. 127).

Um caminho semelhante seria adotado pelo *Política do Impossível*, que declara seu cuidado para não refluir no discurso “panfletário, como um meio que transporta uma ideologia” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 136), procurando “agir mais na reconstrução do mundo do que na criação de outro mundo possível” (idem). Assim, anuncia uma via de resistência que se costura em contiguidade com aquilo que está dado, em proximidade ao próprio poder, recusando a ideia transcendental de uma saída: a utopia de um lado de fora do poder. A concepção de um poder múltiplo e ubíquo marca a teoria política de Michel Foucault e Jacques Rancière, tanto na relação de coextensividade entre *poder* e *resistência* (FOUCAULT, 2017), quanto nas imbricações entre *polícia* e *política* (RANCIÈRE, 1996). Mas o esforço de pensar a suspensão do devir comunicativo da linguagem, que atravessa o trabalho barthesiano de ponta a ponta, provém da concepção de que a linguagem seria uma instância privilegiada de inscrição do poder, da qual não haveria exterioridade possível (BARTHES, 2013).

Segundo o crítico literário, a linguagem não é tanto aquilo que falamos, mas algo através da qual somos incessantemente falados, em uma “espécie de radiofonia interior que se emite continuamente em nós, até em nosso sono” (BARTHES, 2016, p. 98). Ela emerge como uma espécie de cansaço, “e, como todo cansaço, é sem fim: linguagem como uma espécie de trabalho forçado” (BARTHES, 2003, p. 191). Esta repetição incessante desliza para o discurso, como “aquilo que nunca é castrado. É o que recomeça, renasce” (BARTHES, 2013a, p. 272), de tal modo que

retomamos “por nossa conta um discurso mil vezes dito, ouvido (discurso gasto), como se o estivéssemos inventando, com a convicção da primeira vez” (BARTHES, 2013a, p. 282).

Para o crítico, tudo aquilo que enxuga a profusão de sentidos disparada repetitivamente no imaginário ou interrompe a tagarelice linguageira, se colocaria necessariamente contra os poderes e, portanto, seria munido de uma força política. Poderia se tratar, precisamente, de uma das operações do *Política do Impossível*: agindo a contrapelo da tagarela cena política corriqueira, onde o discurso geralmente assume a primazia, talvez o coletivo procure instaurar certo vazio de significados onde possamos nos alojar. Mas até que ponto a figura do silêncio, em *Traga Sua Luz*, encarna uma interrupção, um enxugamento, como aquele descrito por Roland Barthes?

Para observar os sentidos do silêncio, o crítico literário toma a música como exemplo, onde pondera que “o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo” (BARTHES, 2003, p. 58). Isso implica compreender que tudo aquilo que é produzido “para não ser signo é bem depressa recuperado como signo. É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (...) com alguma coisa que burle os signos: o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem” (idem). Deste modo, para compreender como o silêncio produz sentido, seria necessário contemplar um duplo movimento:

Silêncio: primeiramente, suposta arma para desmontar os paradigmas (os conflitos) da fala; depois, essa arma solidifica-se em signo (ou seja, preso num paradigma): o Neutro, que é esquiva dos paradigmas, vai então tentar – paradoxalmente – burlar o silêncio (como signo, como sistema) (BARTHES, 2003, p. 60).

Assim, o silêncio não necessariamente encarna aquilo que o autor chamou de *neutro*, haja vista que nem sempre a mudez está necessariamente imbuída em uma suspensão do sentido. Enquanto, por exemplo, o *silêncio permanente*, sistemático e dogmático, ainda guardaria uma vontade de sentido, para Roland Barthes o *neutro* residiria no “custo mínimo de uma operação de fala tendente a neutralizar o silêncio como signo” (BARTHES, 2003, p. 61). Mas o silêncio jamais poderia emergir do luto da linguagem, haja vista que não há um lugar exterior em relação a ela, embora possa “ser encontrado, buscado, evocado numa zona-limite da experiência humana, em que o sujeito joga com a sua morte (como sujeito)” (BARTHES, 2003, pp. 62-63).

Antes de atingir este limite de silêncio absoluto, em que o sujeito se desfaz – ou é deslocado de sua inteireza -, seria possível ao menos produzir uma redução de sentidos unívocos e pré-concebidos. Trata-se, para o crítico francês, de uma tarefa que se coloca não apenas para a arte, mas também para a política. E, não por acaso, ele tenha sempre se oposto à doxa e seus sentidos fixos e imutáveis que, às expensas da História, ganham o estatuto de Natureza. Segundo Leyla Perrone-Moisés, Roland Barthes teima em perseguir “todo lugar-comum, toda palavra de ordem, toda expressão do bom senso e da boa consciência” (PERRONE-MOISÉS, In: BARTHES, 2013, p. 63). Estes discursos pegajosos, embebidos na cola do imaginário, performatizam uma série de lugares-comuns, que o *trabalho da forma* poderia esgarçar.

O crítico francês compreende que a luta de um escritor, de um artista, se efetua pela linguagem, na linguagem (BARTHES, 2013). Esta linguagem, urdida cuidadosamente, burla o paradigma ou produz uma interrupção, seja do ritmo⁵⁴ ou de um discurso de repetição. Em suas palavras, a “forma torna-se assim, mais que nunca, um objeto autônomo, (...) e tal objeto tem um valor de poupança, funciona como um sinal econômico” (BARTHES, 1974, p. 132), que se aproxima de seu *grau zero*. Para Barthes, residiria justamente aí a possibilidade de uma contra-servidão, de uma política imanente à prática da escritura.

Em *Traga Sua Luz* este cuidado com uma certa economia do sentido aparece na forma do silêncio. Não porque ele instaura uma ausência de linguagem, mas porque ele é responsável por arejar a forma estético-política e dar espaço para uma múltipla produção de sentidos, evitando sua redução a um repertório de significados pré-estabelecidos. Se a caminhada com velas e objetos luminescentes não está impermeável à atribuição de sentidos – afinal, como o próprio Barthes explicita, nada escapa ao sentido, tudo significa –, o silêncio daqueles que a performam acaba por distanciar a ação de qualquer pragmática da comunicação. Assim, afirma certa opacidade, possibilitando a profusão de uma miríade de sentidos vacilantes, que transborda qualquer ordem meramente discursiva e de boa consciência.

Ao encharcamento de sentidos e significados que submete o fato artístico aos imperativos de uma comunicação unívoca, o filósofo francês opõe aquilo que

⁵⁴ Roland Barthes compreende uma “Ligação consubstancial entre poder e ritmo. O que o poder impõe, antes de tudo, é um ritmo (de todas as coisas: de vida, de tempo, de pensamento, de discurso). A demanda de idiorritmia se faz sempre contra o poder” (BARTHES, 2013a, p. 68).

chama de *responsabilidade da forma* (BARTHES, 2013) ou *moral da forma* (BARTHES, 1974). Trata-se da busca de um rigor que tanto suspenda o dever exclusivamente comunicativo da linguagem quanto afirme uma forma justa:

a escritura se reduz então a uma espécie de modo negativo no qual os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos em benefício de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento conserva assim toda a sua responsabilidade, sem revestir-se de engajamento acessório da forma numa História que não lhe pertence (BARTHES, 1974, p. 161).

Em sua busca pelas figuras do vazio, do *neutro*, da ausência, do silêncio etc., Roland Barthes encontra o Japão, ou melhor, o seu Japão⁵⁵. Lá, o teórico vislumbra todo um universo de produção de sentidos mínimos onde a *responsabilidade da forma* aparece em toda sua potência. Ao analisar o *haikai*⁵⁶, o teórico explicita uma certa indiscernibilidade entre forma e matéria que lhe é constitutiva: “a brevidade do haikai não é formal; o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa” (BARTHES, 2016, p. 99). Assim, uma operação de enxugamento de sentidos não implica necessariamente uma forma breve, mas principalmente uma forma justa.

Esta amálgama *forma-matéria* também aparece quando o autor trata do modo minucioso como os japoneses embalam os objetos. Segundo ele, no Japão o embrulho “já não é o acessório passageiro do objeto; o invólucro, em si, é consagrado como coisa preciosa, embora gratuita; o pacote é um pensamento” (BARTHES, 2016, p. 60). De modo semelhante, *Traga Sua Luz* não veicula um discurso por meio de uma forma que lhe é estranha, mas há um pensamento contíguo que faz com que forma-conteúdo sigam imbricados, indistinguíveis. Afinal, não é através dos paradigmas comunicacionais que o coletivo procura veicular algum tipo de mensagem, mas ele desenvolve uma estratégia singular para que a ação produza sentidos. A linguagem não é ingenuamente tomada como um meio transparente destinado a propagar uma mensagem, mas como uma matéria que deve ser cuidadosamente elaborada, em tensionamento, colocando seu significado sempre em risco de desaparecimento.

⁵⁵ Roland Barthes não procura retratar o Japão, mas um país que ele imaginou e fantasiou, através de uma espécie de operação diferencial, onde ele vislumbra um horizonte de sentidos muito particular.

⁵⁶ Forma de poesia curta e minimalista inventada no Japão.

Poderíamos seguir o rastro deixado por Walter Benjamin (1994) que, já no ano de 1934, procurava compreender o nexos entre arte e política a partir de uma superação da dicotomia que opunha forma e conteúdo. O autor explicita que, ao artista, não bastaria assumir uma “tendência” certa, uma determinada posição no âmbito de uma cartografia política que está dada. De nada adiantaria “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo” (BENJAMIN, 1994, p. 128), propagando alhures as lógicas do Capital. Seria necessário que a inteligência alemã pensasse “de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica” (BENJAMIN, 1994, p. 125). Em outras palavras, tratava-se de “refuncionalizar a forma-concerto” (BENJAMIN, 1994, p. 130), de tomar as rédeas dos próprios *meios de produção*, pensando a política desde o âmago da forma artística, e não como mera propagação transparente de uma “tendência” correta.

Também para Jacques Rancière as imbricações entre arte e política que caracterizam o *regime estético* dependem de uma suspensão na dicotomia que opõe forma e matéria, constitutiva do representativo (RANCIÈRE, 2011d). Percebemos, portanto, um vínculo a algumas das lógicas privilegiadas de produção de sentidos na arte no contemporâneo, e não por acaso as ações do *Política do Impossível* transitem tanto nos meios do ativismo quanto da arte. Parece que as estratégias políticas e educacionais do coletivo partem de uma série de lógicas constitutivas da arte em seu *regime estético*. Contudo, como explicitado por Jacques Rancière, as artes “nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos de corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). Neste sentido, conviria compreender que a efetividade de *Traga Sua Luz* não está baseada na produção de mudanças na realidade concreta, em refrear o processo de gentrificação por meio das estratégias do grupo.

O coletivo lança mão de uma estratégia singular, ele concebe a ação desde os *meios de produção*, para pensar com Walter Benjamin (1994). Se o *Política do Impossível* toma cuidado para que sua ação não se restrinja a uma bandeira, se evita articular um discurso transparente, esta lógica é materializada na forma do silêncio, que também se desdobra como efeito da própria apreensão sensível. Fazendo uma apropriação das palavras de Roland Barthes, talvez *Traga Sua Luz* faça “vacilar o

conhecimento, o sujeito: ele opera um *vazio de fala*” (BARTHES, 2016, p. 10, grifo nosso). Sendo decorrente de uma desidentificação, da falta de um nome para designar a experiência sensível a que nos submete, este *vazio de fala* emerge como fruto de uma diferença. Assim, deflagra uma *situação de escritura*, fazendo eclodir novos sentidos a serem colocados em comum. O coletivo parece associar estas duas formas de mudez:

Tem alguma coisa que acontece em um lugar muito invisível do encontro, a apresentação não se dá só no lugar da síntese, da imagem (...). Na ação com as velas na Luz, todos juntos naquela situação, é uma coisa que não tem muita palavra, muita nomeação, mas que a gente sente no silêncio daquele grupo, que não estaria ali junto se não fosse para fazer aquilo, que a imagem não capta, que é algo que está no fazer mesmo (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 136).

Talvez resida justamente nestas formas dissensuais a dificuldade de capturar os sentidos engendrados pela arte no interior de uma fala. Produto de um desencontro incessante entre a palavra e a experiência artística, seria impossível encerrá-la no fechamento de um discurso e instituir uma verdade perene sobre ela. Trata-se de um fenômeno característico da impotência em identificar a arte sob a égide do *regime estético* e circunscrevê-la por completo. De forma análoga ao desentendimento originário da política em Jacques Rancière (1996), ela abriga uma infinidade de sentidos simultâneos e não excludentes. Assim, paradoxalmente, aquilo que, inicialmente, produz um *vazio de fala*, e então torna-se potência para uma profusão ilimitada de sentidos sempre por fazer.

É apenas deste modo que, em *Traga Sua Luz*, a pauta da *gentrificação* cessa de emergir como um discurso estruturado a ser comunicado, mas é submetida a uma elaboração formal muito cuidadosa. Contudo, é curioso que o coletivo *Política do Impossível* faça uso de uma linguagem que se exime da função de comunicar e mesmo assim associe suas práticas a processos educativos. Afinal, sejam quais forem os meios utilizados, a educação não residiria no ato de familiarizar certos indivíduos com um conjunto de conhecimentos previamente selecionados? Como pensar processos educativos que incorporam a incerteza, própria de uma linguagem que se faz opaca, como potencial pedagógico? Como ensinar aquilo que se desconhece?

Sugiro uma maneira de conceber os vínculos que o coletivo estabelece entre arte, política e educação, tomando como base o pensamento de Jacques Rancière (2010). O autor estabelece um terreno em que estas três figuras entram em

comunidade, especialmente através dos princípios da igualdade das inteligências e emancipação do espectador. Trata-se, para ele, de compreender estes princípios como pressupostos da prática artística, e não como finalidades, de modo que a arte política se desvincule de qualquer objetivo emancipador. Roland Barthes (2013) já nos mostrou de que modo os paradigmas de intencionalidade artística e de uma transparência da linguagem caminham a par com uma infantilização do espectador. Em ambos os autores, interrogar os vínculos de causa e efeito que uma obra dispara em seus espectadores, se desdobra em uma discussão sobre educação.

Entretanto, trata-se de um pensamento pedagógico que guarda alguns paradoxos. Ele se costura ao revés daquilo que Jacques Rancière denomina como “modelo pedagógico da eficácia da arte” (RANCIÈRE, 2010, p. 80), calcado em relações de causa e efeito diretas entre uma obra e seus espectadores, basilares para o *regime representativo* das artes. Este regime pressupõe uma hierarquização das inteligências, uma submissão do sensível ao inteligível. O coletivo *Política do Impossível*, do contrário, pensa a ideia de uma educação que se exime da tarefa de informar ou conscientizar. Trata-se, em suas palavras, de partir do pressuposto de que “reinventar, a todo o momento, as formas de denúncia e anúncio dos fatos é, então, parte fundamental do nosso percurso” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008a, p. 4). Esta reinvenção passa pelo advento de uma linguagem paradoxal que ao mesmo tempo articule uma denúncia e se exima da tarefa de comunicá-la. Assim, instala-se uma distância, um intervalo fundamental que permite à imaginação entrar em estado de deriva. Mas como produzir sentidos sem prevêê-los de antemão? Como comunicar sem saber ao certo o que está sendo comunicado?

As formulações pedagógicas colocadas por Roland Barthes podem ajudar a pensar esta questão. Se suas aulas assumem o fragmento e a lacuna como uma espécie de método de ensino originado de um *fantasma*⁵⁷, é porque o autor não apenas abdica da vontade de dar um sentido, um fechamento ou um *telos* para suas lições. Ele se despoja de definir claramente o próprio ponto de origem de suas formulações, desdobradas da incerteza de um desejo. O que garante o ensino fantasmático e emancipatório de Roland Barthes é justamente o fato de ele abrigar

⁵⁷ Nas palavras de Roland Barthes: “creio sinceramente que, na origem de um ensino como este, é preciso aceitar que se coloque sempre um fantasma, o qual pode variar de ano a ano” (BARTHES, 2013, p. 46).

o abismo do impensado em suas lições, deslocando levemente o paradigma da racionalidade que geralmente move as propostas pedagógicas. Não se trata, para Barthes, de transmitir um certo corpo de informações, mas de produzir um efeito incerto em seus alunos.

De maneira similar a estes processos educativos, o modelo dissensual de eficácia da arte solicita que os trabalhos ainda guardem algo de impensado para si mesmos, secretando o frescor de uma linguagem que não permite ser agarrada e coagida por um discurso totalizante, mas que, por outro lado, não resultem na inocuidade do absurdo ou da mudez. O privilégio de um pensamento *poético*, um *pensamento que não pensa*, tal como concebido por Jacques Rancière (2009), habita o seio das reflexões barthesianas e constitui um dos elementos-chave da *identidade de contrários* constitutiva do *regime estético*⁵⁸. Trata-se da prevalência de um pensamento escorregadio, que não se fixa, mas se desidentifica a cada tentativa de capturá-lo na rede do discurso. Talvez consista em uma via para desarmar uma série de mecanismos da consciência que policiam a produção de sentidos e lhes dão figuras muito bem delineadas. Este paradigma é transposto para os próprios métodos da pedagogia proposta por Roland Barthes:

o curso ideal seria aquele em que o professor - o locutor - fosse mais banal que os seus ouvintes, no qual aquilo que ele diz fosse menos que aquilo que ele suscita (...). Mas se o curso é uma sinfonia de propostas, a proposta deve ser incompleta - caso contrário é uma posição, uma ocupação fálica do espaço ideal (BARTHES, 2013a, p. 263).

A possibilidade de se ensinar aquilo que não se sabe é um dos pontos que baseiam Jacques Rancière em seu livro *O Mestre Ignorante* (RANCIÈRE, 2018), publicado em 1987. O filósofo parte dos escritos de Joseph Jacotot, pedagogo que, ainda no ano de 1818, provou a capacidade de um ignorante ensinar a um outro ignorante aquilo que ele mesmo ignorava. O método de seu Ensino Universal, estapafúrdio a uma primeira vista, seria aquele de “aprender qualquer coisa e a isso

⁵⁸ A aproximação entre Jacques Rancière e Roland Barthes deve ser feita com cautela, uma vez que os autores divergem sob alguns aspectos. Barthes produz uma sofisticada teoria estética, embora esta expressão encarne uma seriedade e um engessamento que não fazem justiça à sua escritura lacunar e vertiginosa, prenhe de devaneios e digressões de enorme potência crítico-poética. Ela certamente não alcança a sistematicidade e o fechamento da teoria rancieriana, mas provê importantes lampejos para o pensamento sobre uma potência política da arte e da educação. Em todo caso, alguns pontos pacíficos aproximam os dois autores e muitas das concepções desenvolvidas por Roland Barthes podem ser remetidas diretamente ao conjunto de lógicas que Jacques Rancière associa ao *regime estético*. A respeito das divergências de Jacques Rancière com Roland Barthes conferir “A imagem pensativa” (In: Rancière, 2010) e “O efeito de realidade e a política da ficção” (RANCIÈRE, 2010b). Conferir também “Barthes apreendido por Rancière” (CLERC, 2015).

relacionar todo o resto, segundo o princípio de que todos os homens têm igual inteligência” (RANCIÈRE, 2018, p. 39). Jacques Rancière observa este caso para além de um feito pitoresco, sublinhando seu potencial para pensar as condições de possibilidade que precedem qualquer situação de aprendizado. É a partir do plano transcendental que o filósofo tece uma espécie de teoria da educação, em que opera uma disjunção entre inteligência e saber, distinguindo a capacidade de conhecer e o conteúdo desta capacidade. Por este motivo, “quem emancipa não tem que se preocupar com aquilo que o emancipado deve aprender. Ele aprenderá o que quiser, nada, talvez. Ele saberá que pode aprender” (RANCIÈRE, 2018, p. 37).

Seguindo este raciocínio, a assunção de igualdade das inteligências emergiria como ponto de partida fundamental para o processo educativo: “quem estabelece a igualdade como *objetivo* a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito. A igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve ser sempre colocada antes” (RANCIÈRE, 2018, p.11). Trata-se de pensar a educação ao revés das práticas republicanas que tomavam corpo no século XIX e que ainda sobrevivem aos dias atuais. De acordo com Rancière, a tarefa de reduzir indefinidamente a desigualdade, de construir uma sociedade igual, mas de homens desiguais, só poderia resultar “na pedagogização integral da sociedade, isto é, a infantilização generalizada dos indivíduos” (RANCIÈRE, 2018, p. 183). Não se trata, para ele, de defender uma homogeneização, mas o direito ao desenvolvimento e manifestação singulares das inteligências: a igualdade na multiplicidade e não no idêntico.

Esta é uma das preocupações centrais que regem as estratégias educativas, políticas e artísticas do coletivo *Política do Impossível*, que explica seu “cuidado de não atribuir ao outro a ingenuidade e a alienação” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 116). Este cuidado distancia as práticas do coletivo daquilo que Rancière chamaria de “ensino embrutecedor”, designando um conjunto de procedimentos movidos pelo “mestre explicador”, sempre interessado em transmitir, para uma coletividade, um determinado conteúdo, uma reunião de saberes. Baseada na ficção da incapacidade, a concepção explicadora do mundo acabaria por reproduzir infinitamente a desigualdade, que não passa de uma contingência histórica e material. Mas se a igualdade das inteligências não se manifesta como dado sensível, ela deve ser verificada, a cada vez. Ao recusar o ímpeto embrutecedor contido na assunção, a priori, de uma ignorância no outro, o

coletivo se exime da tarefa de unicamente comunicar e instruir, construindo uma cena em cujo interior a igualdade das inteligências possa ser verificada.

Na trajetória de Jacques Rancière, seus questionamentos sobre a educação se desdobrariam no conjunto de textos que compõe *O Espectador Emancipado* (RANCIÈRE, 2010), publicado vinte anos depois de *O Mestre Ignorante*. O livro reposiciona uma série de discussões em torno da filosofia da emancipação e questiona o estatuto de passividade geralmente atribuído ao olhar do espectador. O autor nos mostra que as relações entre arte e política não podem se restringir ao enunciado, mas devem se imiscuir nas próprias formas de enunciação, em que o espectador não é entendido como uma matéria passiva que se deve informar - ou enformar - mas uma figura ativa neste processo.

A compreensão daquilo que Rancière (2010) denomina *modelo pedagógico de eficácia da arte* passa por uma semelhança ao *ensino embrutecedor*, aquele movido pelo *mestre explicador*. Ambos se encontram ainda baseados na reprodução da hierarquia de inteligências, na ideia de que o artista possa transmitir determinadas mensagens aos espectadores por meio de seus trabalhos de arte. De modo semelhante ao ensino emancipador, a disjunção entre o sensível e o inteligível, operada pelo *regime estético*, recusa estas formas de transparência. Tanto para o filósofo quanto para Roland Barthes, uma arte e uma educação políticas devem prescindir da finalidade de transmitir determinadas mensagens ou um conjunto de conteúdos pré-determinados.

Ao tomar a linguagem em sua opacidade, *Traga Sua Luz* está assentado na *eficácia de um dissenso*, modelo eminentemente político que subjaz ao *regime estético* de identificação da arte (RANCIÈRE, 2010), ancorado no princípio de igualdade das inteligências (RANCIÈRE, 2018). Trata-se de um paradigma educativo que recusa a tarefa de instruir e informar, atuando não apenas na ordem do inteligível, mas do próprio cerne do sensível. Seriam justamente estes deslocamentos do olhar e da percepção que o coletivo relaciona a processos de autoeducação, e que instantaneamente poderíamos associar às irrupções políticas imanentes a fraturas na *partilha do sensível*:

Tem também uma forma de intervir que passa pelo olhar, sempre aparece em nossos processos, o primeiro passo sendo: como eu olho para o lugar do vivido, do cotidiano, como eu olho o meu próprio olhar, como eu estou olhando e de onde estou olhando para o que está acontecendo (...). Aos poucos, vamos percebendo que uma situação urgente colabora como uma situação exemplar para ampliar o olhar, para entender de outra forma, e aí tem um processo de auto-educação que é

transformador em outra escala, nem mais nem menos importante, mas conseguimos criar relações que antes não eram possíveis, as relações e percepções se ampliam (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 135).

Contudo, estas *intervenções no olhar* não devem ser confundidas com a ideia de abrir os olhos de alguém para algo, no sentido de conscientizar ou tirar alguém de um estado de alienação. *Traga Sua Luz* apenas dá ensejo para outros olhares, para a criação de outras relações e percepções, despertados sem o controle prévio do coletivo. Trata-se, nas suas palavras, de “gerar um estranhamento de situações normalizadas dando lugar, nesse movimento, a uma mudança da chave de leitura. A intervenção nos permite encarar de forma criativa os problemas sociais, políticos, culturais que nos atravessam todos os dias” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008a, p. 3). São transformações que se dão em uma escala microscópica, com efeitos dificilmente quantificáveis, em que a ruptura de causas e consequências se vê articulada em toda sua potência indeterminada.

Poderíamos aproximar este paradigma da incerteza à centralidade da pergunta nos processos criativos disparados pelo *Política do Impossível*. Ela é sintomática da preocupação do coletivo em abrigar algo de irrefletido em suas ações, cuja resposta não pode ser dada de imediato. Assim, elas se distanciam do ímpeto de pré-conceber um conjunto de possíveis finalidades, dando ensejo à produção de efeitos e conhecimentos indeterminados, de modo similar aos preceitos pedagógicos preconizados por Roland Barthes e Jacques Rancière. Os processos educativos do coletivo emergem menos do desejo de encontrar respostas, mas parecem calcados na incessante produção de questionamentos que, por sua vez, possam dar ensejo a uma situação de partilha:

Uma pergunta nasce de inquietações, de desejos de aprendizado. Perguntar é uma chave que abre portas, inaugura sentidos e provoca reflexões. Questões movem um grupo à construção de conhecimento compartilhado, em transformação e aprimoramento. Perguntas podem não ser respondidas e gerar tantas outras, em uma busca contínua de significados re-significados (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2007, p. 12).

O coletivo prefere compreender seu processo como um modo “de estar juntos e como um lugar de fragilidade, porque muitas vezes estivemos em um lugar de ter que descobrir juntos algo, de não saber as respostas” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 134). Aqui não se trata de pensar a pergunta como no *método embrutecedor* estabelecido por Sócrates e veementemente criticado por Rancière, por meio de Jacotot:

Conhecendo as respostas, suas perguntas para elas orientam naturalmente o aluno. É o segredo dos bons mestres: com suas perguntas, eles guiam diretamente a inteligência do aluno - tão discretamente, que a fazem trabalhar, mas não o suficiente para abandoná-la a si mesma. Há um Sócrates adormecido em cada explicador (RANCIÈRE, 2018, p. 51).

Não se trata de estabelecer um conjunto de perguntas que levem a uma resposta, haja vista que, apesar de propor a ação, o *Política do Impossível* não acredita ter respostas definitivas para as questões que sua ação coloca. De acordo com o coletivo, “no momento em que formularam as perguntas, os educadores já estavam acionando o campo do comum. Ou melhor, as suas questões subjetivas e aparentemente pessoais ajudaram a compor uma questão grupal que, como tal, já era de todos e não era de ninguém” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2007, p. 12). Deste modo, o coletivo concebe a função da pergunta de modo diametralmente oposto ao socrático:

Mas por que pensar a partir de perguntas? Porque perguntar-nos antes de afirmar? São muitas as questões que podem surgir a partir do momento em que aceitamos o não afirmado. Pensar a partir de perguntas é convidar o outro a questionar-se. Os pensamentos que começam com uma afirmação não convidam ao diálogo, não estabelecem no outro um interesse por compartilhar o “que fazer”. Antes, vêm afirmar o que já se tinha como conhecimento ou desconhecimento; quando os caminhos do pensamento chegam como respostas não há lugar para desenvolver a espessura das distintas camadas de sentido que se despertam em cada sujeito frente a uma situação. Quando aparece uma resposta antecipada à pergunta, se produz uma falsa resolução do problema e, portanto, um falso entendimento da situação (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2007, p. 11).

A reunião em torno de uma pergunta sem resposta permite, ao mesmo tempo, selar uma distância e incitar um liame entre os participantes da ação, provocando uma situação de *partilha*. A ideia de *partilha* aqui deve ser entendida de acordo com o duplo sentido atribuído por Jacques Rancière, portanto em sua dimensão simultânea de separação e convergência, e que baseia o caráter eminentemente social do processo de aprendizado e da produção de sentidos. A contrapelo da ficção de que haveria um laço natural entre todos os indivíduos de uma sociedade, o filósofo compreende que a distância é aquilo que os une. Seria a “arbitrariedade [da linguagem] que, forçando-os a traduzir, os põem em comunicação de esforços - mas também, em comunidade de inteligência” (RANCIÈRE, 2018, p. 88). O processo educativo passaria justamente por este “trabalho poético de tradução” (RANCIÈRE, 2010, p. 19) que procura mitigar, sem jamais anular, a separação entre os homens.

Este é também um dos elementos constitutivos da sociedade que tomou corpo após a Revolução Francesa, e que Jacques Rancière chama de “Comunidade Estética” (RANCIÈRE, 2011d). Ela é marcada por uma tensão entre a particularidade sensível de cada indivíduo e a possibilidade, sempre virtual, de sua universalização. A arte em seu *regime estético*, uma vez despida de qualquer verdade e imbuída de infinitos sentidos simultâneos e não excludentes, seria o objeto dissensual por excelência, capaz de reunir em torno de si uma multiplicidade polêmica de indivíduos.

Esta compreensão permite interpelar uma das preocupações mais persistentes do coletivo: “o reconhecimento e a construção do sentido de grupalidade: o encontro com o ‘comum’ e a busca, a partir daí, de sua proliferação em ações autônomas que possam eventualmente se desenvolver” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2007, p. 2). Esta pode ser a chave das relações irresolutas entre unidade e fragmentação, em que o paradigma coesivo do grupo apenas interessa na medida em que pode disparar um efeito dispersivo e se materializar na ação de *qualquer um*, mobilizando aquilo que Jacques Rancière (2010) denominou de um *sensível heterogêneo*. Este *sensível heterogêneo* ao mesmo tempo separa e coloca os homens em contato, constituindo laços contingentes, similares aos que presidem a reunião de indivíduos em torno de um coletivo, tal como pensada pelo *Política do Impossível*.

Ele parece partir justamente de um exercício dissensual do estar-junto, procurando integrar o conflito em seu próprio processo de criação, constituindo uma via para a formação de uma subjetividade política. Para o coletivo não haveria “outra forma de construir um pensamento coletivo que não no embate com a própria coletividade. Porque normalmente aprendemos a pensar a partir de uma imagem de mundo, de educação, de saber, onde o conflito não se encaixa” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 115). Assim, seus processos sobrepõem o dissenso como embate de opiniões e o dissenso como diferença do sensível a si mesmo.

Se a ação *Traga Sua Luz* pode ser compreendida como um processo educativo e político, mesmo despojada da tarefa de denunciar ou ensinar algo sobre os processos de *gentrificação* que acometiam o bairro da Luz, é porque ela parte do paradigma de igualdade, uma vez que prescinde de um corpo de conhecimentos a

serem transmitidos para uma massa de ignorantes. Seria apenas neste sentido que Jacques Rancière admitiria

uma analogia entre emancipação intelectual e prática política, entendidas como práticas que introduzem uma ruptura no funcionamento da desigualdade. A emancipação intelectual e a política estão ambas em situações de exceção no que diz respeito às lógicas sociais. Essa situação comum de exceção sugere uma analogia, mas não assenta um vínculo ou uma união. Alguns modos de afirmação política, de afirmação da capacidade de todos, residem, em sua enunciação ou manifestação, em modos de emancipação: quem foi declarado incapaz prova que é capaz, aqueles cuja fala foi reduzida ao ruído provam que são realmente dotados de fala e, ao fazê-lo, reconfiguram a cena da fala em um modo igualitário. Mas não existe uma lei que possa regular a passagem entre a emancipação individual e as formas de emancipação coletiva. Nenhuma instituição é possível aqui (RANCIÈRE, 2017a, pp. 188-189, tradução nossa [13]).

Talvez seja em um espírito anti-institucional similar, dada a impossibilidade de metrificar e prever a eficácia emancipatória de suas práticas, que o coletivo compreende suas ações no seio de uma *radicalização da prática educativa*. Suas ações nada teriam a ver com uma oficina ou uma escola formal, mas da “educação no sentido mais amplo, aquilo que a Fátima Freire coloca como *disparadores alfabetizadores políticos*” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 133). O coletivo menciona a educadora Fátima Freire Dowbor, filha e difusora dos ideais de Paulo Freire, que colaborou ativamente na concepção das metodologias e práticas educativo-artísticas desenvolvidas pelo *Política do Impossível*. Ele se endereça, mais especificamente, àquilo que Paulo Freire (1997) havia chamado de *alfabetização política*, cujo processo

assim como o de alfabetização linguística, pode servir quer à domesticação quer à libertação dos homens. No primeiro caso, de nenhuma maneira o exercício da conscientização é possível; no segundo, é ele próprio a conscientização. Desde logo se compreende o significado profundamente desumanizante do primeiro e o esforço humanizante do segundo (FREIRE, 1997, pp. 29-30).

Contudo, o autor nos adverte que esta *conscientização* não deve ser entendida como um ponto de chegada, mas como um processo continuado que próprio o sujeito possa deflagrar em si mesmo. Deste modo, “a nova realidade que a crítica passada faz aparecer, não pode esgotar o processo de conscientização. A realidade nova será o objeto de uma nova reflexão crítica” (FREIRE, 1997, p. 29). Neste sentido, o processo de *alfabetização política* necessitaria de um disparador, capaz de engendrar os sujeitos em um questionamento incessante da realidade que os circunda, função que nenhum conteúdo programático seria capaz de preencher. Em detrimento da “pura transferência dum saber que apenas descreve a realidade”

(FREIRE, 1997, p. 26), o autor defende a *consciência crítica*, passível de emergir a partir de uma “educação que desmistifica a realidade” (idem).

Este vocabulário, que convoca uma *conscientização* e uma *desmistificação*, poderia parecer estranho às práticas do coletivo e às teorias de Jacques Rancière. *Traga Sua Luz* não conclama nenhuma realidade ilusória a ser desmistificada e tampouco um conjunto de conhecimentos previamente estabelecidos, a servirem de consciência para os espectadores da ação. Sua função crítica reside no próprio deslocamento dos dados da realidade, não havendo nenhuma verdade a ser vislumbrada por trás da ação. Dada sua opacidade, ela pode dar ensejo a novas visibilidades, mas o modo como *Traga Sua Luz* permite, a *qualquer um*, desenvolver um horizonte crítico, não é algo que pode ser previsto. Deste modo, a ação seria apenas capaz de dar acesso a uma *conscientização* e uma *desmistificação* na medida em que se trate, paradoxalmente, de um horizonte indeterminado. Assim, a educação estaria baseada especialmente no desenvolvimento de uma inteligência crítica, capaz “de selecionar informações e intervir na realidade, que se constitui a possibilidade de produzir sentidos, e não apenas reproduzi-los” (COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, 2008, p. 4).

Talvez se trate de evocar um paradigma de autonomia próximo ao de Paulo Freire (2018), segundo a compreensão de que uma educação libertadora deveria borrar as fronteiras entre o *educador* e o *educando*, atribuindo a este uma autonomia para trilhar seu próprio caminho, e não seguindo um percurso previamente concebido. Antes de Jacques Rancière (2018), o educador brasileiro já havia questionado a hierarquia que geralmente estrutura a relação entre mestre e aluno, criticando a detenção do saber pelo primeiro a ser transmitido ao segundo. Freire denomina *educação bancária* este conjunto de pressupostos:

Eis aí a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los (...). Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros. Busca esperançosa também. Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro. O educador, que aliena a ignorância, se mantém em posições fixas, invariáveis. Será sempre o que sabe, enquanto os educandos serão sempre os que não sabem. A rigidez destas posições nega a educação e o conhecimento como processos de busca (FREIRE, 2018, pp. 80-81).

Deste modo, o processo educativo não residiria na transmissão de um determinado corpo de conhecimentos a uma massa de ignorantes, pressuposto que caracterizaria aquilo que Jacques Rancière (2018) chamou de *embrutecimento*, encarnado na figura do *mestre explicador*. Ainda são as lógicas da *educação bancária* que regem muitos dos paradigmas de uma arte imbuída em depositar nos espectadores um conjunto de verdades a serem absorvidas, segundo um dispositivo que remete a arte a uma eficácia pedagógica e, portanto, ao conjunto de hierarquias estruturantes daquilo que Jacques Rancière (2010) chamou de *regime representativo*.

Antes do filósofo, Paulo Freire (2018) havia compreendido as desigualdades como contingências produzidas histórica e materialmente, retroalimentadas e perpetuadas inclusive por muitos dos programas educacionais que se propõem a mitigá-las. Contudo, Jacques Rancière destaca algumas das divergências e proximidades que poderiam haver entre as proposições de Joseph Jacotot e Paulo Freire:

Quando penso em Paulo Freire, a primeira coisa que me impressiona é o quão distante ele está do lema Comtista estampado na bandeira brasileira: *Ordem e Progresso*. Essa distância quase oblitera a relação entre Jacotot e os educadores progressistas: a oposição entre uma visão da educação destinada a promover a ordem social e um pensamento emancipatório que interrompe a suposta harmonia entre a ordem progressista do conhecimento e a ordem de uma sociedade progressista e racional (...). Jacotot não se preocupa em promover a conscientização ou veicular conhecimentos, nem tenta fornecer ferramentas aos pobres, como um coletivo. Seu pensamento era dirigido aos indivíduos. Ele foi concebido e desenvolvido nos anos após a Revolução Francesa, quando a questão candente era: como “completar”, nos vários sentidos da palavra, a Revolução? Houve quem quisesse completá-la “extraíndo” da Revolução a ideia de que precisávamos de uma nova ordem social que fosse racional e fortalecida pela sua racionalidade. Isso equivalia a racionalizar a desigualdade, retirando, do fundo da igualdade revolucionária, tudo o que pudesse ajudar na causa da racionalização da desigualdade. E o que eles descobriram é precisamente a ideia de uma sociedade “progressista” baseada na educação. Jacotot se opôs a este projeto com sua insistência, ligeiramente “anárquica”, no fato de que a igualdade não pode ser institucionalizada, que é sempre apenas uma decisão individual e uma relação individual. Isso, é claro, separa Jacotot do horizonte de emancipação social implícito e visado pelos métodos de Freire. Ainda assim, deve-se dizer também que, independentemente de a emancipação intelectual ter ou não uma finalidade social, a emancipação social sempre teve que passar pela emancipação intelectual (...). As intenções por trás da emancipação intelectual de Jacotot e os movimentos como os que encontramos em Paulo Freire não se alinham. Mas há algo em comum, no entanto, especialmente no processo pelo qual a emancipação intelectual serve de vetor para os movimentos de emancipação política que se desvinculam de uma lógica social ou institucional (...). A pedagogia de Paulo Freire pressupõe uma espécie de método, algo como um conjunto de meios para educar os pobres como pobres, o que também representa uma ruptura com o método de Jacotot, que não é um método, mas a reprodução de uma relação ou *dispositivo* fundamental, que rejeita toda institucionalização de um “método”, toda ideia de um sistema que seria

especificamente orientado para a educação das pessoas (RANCIÈRE, 2017a, pp. 185-186, tradução nossa [14]).

Assim, teria havido uma espécie de clivagem histórica, que distancia os ideais subjacentes aos processos educativos de Joseph Jacotot e Paulo Freire, não obstante haja muitas afinidades entre eles⁵⁹. Pois a educação, para o autor brasileiro, constituiria uma ferramenta disponibilizada para a razão, capaz de colaborar com o fim das relações de exploração do homem pelo homem, portanto um meio para a *redução das desigualdades*, que diverge da *verificação do princípio de igualdade* concebida por Jacques Rancière (2018). Gostaria de mobilizar, ainda por meio da leitura do filósofo, um outro autor que permite situar esta clivagem histórica, com vias a compreender os processos educacionais, políticos e artísticos mobilizados pelo coletivo *Política do Impossível*. Talvez Friedrich Schiller tenha sido, para Jacques Rancière, um outro “elo perdido” neste processo histórico, que permite compreender o modo como os preceitos racionais da educação republicana se distanciaram da política.

Assim como Jacotot, o autor alemão também perseguia a completude dos princípios de igualdade e liberdade que a Revolução Francesa havia inscrito no sistema político. Ainda a reboque da Revolução Francesa - que daria lugar ao Terror -, o escritor romântico escreveu suas *Cartas para uma educação estética do homem*, atribuindo o fracasso revolucionário à permanência daquilo que constituiria o maior entrave para a constituição efetiva da liberdade e da igualdade entre os homens: a permanência das hierarquias entre a *razão* e a faculdade *sensível*. Ele concluiria que “a verdadeira revolução deve ser uma revolução ‘estética’, que rompe com a lógica da dominação naquilo que ela tem de mais profundo: a diferença das naturezas” (RANCIÈRE, 2011d, p. 172). Estas diferenças seriam a base para a dominação dos *homens de inteligência ativa* sobre os *homens da passividade material*.

Partindo daquilo que Immanuel Kant havia denominado de *livre jogo das faculdades*, Schiller concebeu o *impulso lúdico*: “a capacidade de jogar com a aparência enquanto tal, capacidade essa que elide a hierarquia tradicional da forma e da matéria, da actividade e da passividade, dos meios e dos fins” (RANCIÈRE, 2011c, p. 9). De acordo com Jacques Rancière, o autor alemão deposita, na *educação estética*, a promessa de um modo específico de habitação sensível, que

⁵⁹ A respeito das similaridades entre o pensamento de Paulo Freire e Jacques Rancière, conferir o trabalho de Tyson E. Lewis (2014).

neutraliza a dicotomia entre *razão* e *sensibilidade*, formando homens capazes de viver numa comunidade política livre. Mas para isso, ele teria afirmado “o potencial emancipatório que a experiência estética encerra, precisamente com base na rejeição de quaisquer tentativas de transmitir uma mensagem ou de incentivar determinadas reacções e atitudes dos espectadores” (idem, p. 11).

Neste ponto, o modo como Friedrich Schiller entrelaça arte, política, estética e educação vai de encontro à ação do coletivo *Política do Impossível*. Como vimos, *Traga Sua Luz* não trata de veicular um discurso por meio de uma linguagem que lhe é estranha, mas a concebe desde os *meios de produção*, remetendo a Walter Benjamin (1994). Assim, opera uma suspensão na dicotomia que opõe *forma* e *matéria*, interferindo na própria hierarquia, geralmente estabelecida nos paradigmas educacionais, entre *razão* e *sensibilidade*. Afinal, não há nenhuma informação a ser transmitida para aqueles que, porventura, tenham cruzado a massa de seres luminosos que caminharam da Estação da Luz em direção aos terrenos desapropriados pela então prefeitura.

As cintilações intermitentes das velas e lanternas carregadas pelo bairro da Luz abrem uma multiplicidade de sentidos, onde a política aparece como o frágil reluzir de um vaga-lume, um contraponto aos apagamentos produzidos pelos processos de *gentrificação*. A recusa do devir meramente comunicativo da linguagem, por sua vez, é aquilo que ao mesmo tempo rege os princípios de uma educação emancipadora e estabelece um vínculo com a arte em seu *regime estético*. O *dissenso* aparece como figura que amalgama arte, política e uma educação emancipadora.

As reflexões trazidas por Roland Barthes, Jacques Rancière e pelo coletivo *Política do Impossível* também colocam um questionamento fundamental sobre as possibilidades de ensino da arte. Pois o advento do *regime estético* inaugura uma falência de quaisquer modelos a serem seguidos: a arte agora passa a depender de estratégias singulares a serem elaboradas pelas poéticas particulares dos artistas. Neste âmbito, a arte não mais opera segundo a prevalência do inteligível sobre o sensível. Se, por um lado, não podemos acreditar na existência de um talento inato, por outro lado, não há saber formal que baste para um artista ou para um espectador, embora eles não prescindam completamente de todo saber.

Deste modo, os modelos que Jacques Rancière (2018) caracteriza como *embrutecedores* são especialmente impertinentes para o ensino da arte, ainda que

possam produzir efeitos. No limite, a arte em seu *regime estético* esbarra com a impotência de uma pedagogia calcada no saber. Mesmo no âmbito da crítica de arte, aquilo que se ensina são chaves teóricas, que podem ser transpostas e moduladas de determinadas obras para outras. Mas ao espectador permanece sempre vivo o exercício de sua capacidade para estabelecer relações, procurar compreender e traduzir caso a caso as estratégias poéticas singulares dos artistas, não havendo modelos teóricos que forneçam estas bases e esta segurança.

Assim, a arte em seu regime estético se vê imersa em uma política imanente, que pode emprestar à educação uma palavra prenhe de silêncio e incerteza, despida da tarefa de comunicar. Este conjunto de problemáticas parece se materializar no modo como o coletivo *Política do Impossível* concebe *Traga Sua Luz* enquanto uma ação que ao mesmo tempo pensa a arte, o ativismo e a educação. Ela parece mobilizar um modelo de educação alguns séculos mais antigo que o próprio coletivo, em que os questionamentos e as incertezas não emergem com a finalidade de serem respondidos, mas como convite a uma profusão dissensual de possíveis sentidos a serem tecidos. Trata-se do ensejo a um tipo específico de partilha, de divisão e agrupamento, onde o coletivo e o individual se encontram tensionados.

4

Entre a arte e o ativismo: a ocupação Prestes Maia e o coletivismo artístico paulistano

Classifiquei a favela de quarto de despejo porque em 1948, quando o Dr. Prestes Maia começou a urbanizar a cidade de São Paulo, os pobres que habitavam os porões foram atirados ao relento.

Carolina Maria de Jesus

O teórico e crítico de arte Felipe Scovino destaca que “a reunião e a geração de coletivos de artistas no Brasil dá-se com maior volume no início dos anos 2000” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 14), década que assistiu à criação e extinção de dezenas deles. Contudo, gostaria de sublinhar que, embora o termo “coletivo” tenha sido muitas vezes atribuído, *a posteriori*, a diversos grupos brasileiros de artistas anteriores a este momento⁶⁰, trata-se de uma forma de grupalidade que poderia ser situada historicamente.

A este respeito, destaco a mostra *Panorama da Arte Brasileira*⁶¹ de 2001, que reuniu trabalhos dos coletivos *Camelo*, *Mico*, *Atrocidades Maravilhosas* e *Clube da Lata*, à época chamados de “grupos de artistas” (REZENDE et al, 2001). É curioso notar que, embora houvesse um interesse em mostrar trabalhos realizados coletivamente, a denominação “coletivo” não aparece no catálogo da mostra, indicando que, ao menos no meio das artes visuais, ela talvez não fosse tão natural quanto nos parece aos dias de hoje. Em todo caso, mesmo se referindo a grupos de artistas, os curadores já apontavam para algumas das concepções que seriam recorrentes no imaginário que rondaria o coletivismo artístico brasileiro, especialmente no que concerne às estratégias de diluição da autoria e crítica institucional. Nesta ocasião, eles declararam ter percebido

uma direção geral de todos estes grupos, ao buscarem inverter hierarquias em nosso sistema de artes, isto é, gerar um questionamento daquele circuito validado unilateralmente pela crítica, galeria ou museu, de modo a construir um

⁶⁰ Este é o caso, por exemplo, de grupos brasileiros de artistas dos anos 1980 e 1990 que não eram classificados enquanto coletivos, tais como *A Moreninha*, *3NÓS3*, *Nha-ú*, *Grupo Artmosfera*, *Grupo Guará*, *Moto Contínuo*, *Seis Mãos*, *Dupla Especializada*, *Grupo Oxente de Intervenção Ambiental*, *Formiga sabe que roça come*, *Carasparambuco* etc.

⁶¹ A exposição *Panorama da Arte Brasileira* foi abrigada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 2001, com curadoria de Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Renato Rezende.

reposicionamento frente à ideia de autoria, ao valor comercial da obra e à arte como postura ética (REZENDE et al, 2001, p. 12).

No ano de 2003, ao se referir a diversos “grupos de artistas brasileiros dedicados a intervenções públicas e efêmeras” (COCCHIARALE, 2004, p. 69), dentre os quais figuram os mesmos *Camelo* e *Atrocidades Maravilhosas*, o crítico e teórico da arte Fernando Cocchiarale também não usa o termo “coletivo”. O autor destaca o modo como suas atitudes

colidem com a noção de autoria individual, que supunha estilo e identidades reconhecíveis, singulares, permanentes e as substituem pela dispersão de conexões feitas, desfeitas e refeitas, análoga à rede eletrônica por meio da qual se comunicam. Consequentemente, configuram um fenômeno cuja estratégia consiste, parcialmente, em resistir à categorização e à classificação pelo discurso teórico-crítico, e, em criticar os poderes estabelecidos, sobretudo aqueles que atualmente delimitam a instituição Arte (COCCHIARALE, 2004, p. 69).

Contudo, Ericson Pires (2007), no livro *Cidade Ocupada*, publicado seis anos depois da exposição e quatro anos após o artigo supracitado, já usa o termo *coletivo* para se referir ao *Atrocidades Maravilhosas*. Isto permite intuir que muitos desses grupos, hoje difundidos enquanto coletivos, tenham sido relacionados *a posteriori* a esta categoria, que ainda estava sendo gestada naquela primeira década do século XXI. Ao longo desta década, a grupalidade dos coletivos seria vinculada a um certo conjunto de ideais e a um imaginário particular. Alguns traços deste imaginário podem ser observados na tese de doutorado da pesquisadora Claudia Paim (2012), defendida em 2009. A autora enumera alguns dos *modos de fazer* dos coletivos, caracterizando-os como

fazeres que não obedecem a decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas; não-hierarquizados; podem ter mobilidade; são emancipatórios e positivos - propõem a saída da rigidez das ideias prontas e revelam o que elas têm de construção ideológica; utilizam a auto-organização e são autogestionados; são modos de fazer desburocratizados e ágeis; apresentam tendência a operar com noções de site-specific ou oriented-site; contam com autoria coletiva em, pelo menos, alguma etapa dos projetos; usam o ciberespaço (como espaço da prática ou como meio para a sua organização e difusão); podem ser realizados por coletivos de artistas ou com formação heterogênea (PAIM, 2012, pp. 18-19).

A pesquisadora Brígida Campbell (2015), também relaciona esta forma de grupalidade à acelerada troca de informações que o advento e a difusão da internet possibilitaram, e que teria fomentado um ambiente favorável às trocas e organizações horizontais e em rede.

O historiador André Mesquita acrescenta outros dois fatores para a difusão destes grupos: “a criação de intercâmbios presenciais entre artistas por meio de residências e ocupações e a vontade de produzir arte que ‘transforme o real’” (MESQUITA, 2011, p. 207). Este autor compreende que os coletivos se diferenciam dos grupos de vanguarda pela busca de fragmentação, em detrimento da unidade ideológica. Tratam-se, para ele, de formações “descentralizadas e heterogêneas, determinadas, muitas vezes, pelas relações entre os três vetores principais de produção: a autoria de um projeto, processos de organização e criação de uma obra” (idem, p. 44). Para Mesquita, o experimentalismo lançado por estes grupos não se restringiria ao âmbito das ações que realizam, mas atravessa seu próprio modo de organização.

Também observamos traços de um *imaginário coletivista* no esforço empreendido pelo teórico e crítico de cinema Cezar Migliorin (2012). Ele busca definir o que seria um *coletivo*, muitas vezes diferenciando-o daquilo que seria um *grupo*, ainda que por muito tempo esta distinção não existisse:

Um coletivo é mais que um, e é aberto. Essa é uma primeira característica que evita que tratemos os coletivos como um grupo, como algo fechado; melhor seria dizer que um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações. Ou seja, o coletivo é aberto e seria, assim, poroso em relação a outros coletivos, grupos e blocos de criação – comunidades. Tal prática coletiva não significa que um coletivo se crie simplesmente com todos produzindo junto: ele se cria porque pessoas compartilham uma intensidade de trocas maiores entre elas do que com o resto da comunidade, do que com outros sujeitos e práticas e, em um dado momento, encontram-se tensionadas entre si. O coletivo, assim, é uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco. Um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e ideias, em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos. Um coletivo é, assim, fragilmente delimitável seja pelos seus membros (MIGLIORIN, 2012, p. 308).

Assim, a *forma-coletivo* foi gradativamente se consolidando enquanto uma grupalidade que resulta da reunião - efêmera ou duradoura - de um conjunto de indivíduos em torno de determinadas questões, possivelmente de caráter estético e/ou político, com o objetivo de propor algum tipo de ação conjunta. O caráter flutuante de suas formações seria recorrente, de modo que muitos destes grupos permutam membros e se extinguem, para então originarem novos coletivos. Os experimentos nas formas de criar e de estar juntos constituiria, por sua vez, uma de

suas preocupações recorrentes, com ênfase em processos e modos decisórios que exercitam a horizontalidade e a colaboração.

Este conjunto de problemas, no seio de um *imaginário coletivista*, poderia dar ensejo a uma aproximação entre esta tipologia de grupalidade e algumas das figuras de um certo ideal do sujeito político no contemporâneo, tais como a *multidão*, de Michael Hardt e Antonio Negri (1995), e o *bando*, de Hakim Bey (2004). Traçando um paralelo com Jacques Rancière (2009), o ímpeto de horizontalidade e o tensionamento das hierarquias que estruturam o mundo compartilhado talvez pudessem ser justapostos ao princípio de *democratismo estético* e de um *sensível heterogêneo*, expresso na própria forma de organização dos coletivos. Seguindo este raciocínio, a relação paradoxal e irresoluta entre unidade e fragmentação resultaria em uma formação inerentemente dissensual. A respeito das relações entre esta forma de grupalidade e a política, o pesquisador Gavin Adams já havia ressaltado que

o formato coletivo facilita a produção do comum e sua apropriação pública e não privada; facilita a troca de estratégias e táticas de resistência e autonomia com outros atores sociais em tempo real; aumenta o alcance de ferramentas poéticas e afetivas de relação com o mundo; cria um espaço de investigação poética alternativo às estruturas do mercado; realiza uma cartografia compartilhada da cidade, dos poderes, dos movimentos sociais, das alianças e das práticas artísticas (ADAMS, 2006, p. 3).

Mas se os coletivos constituem uma forma de grupalidade passível de ser situada historicamente, esta hipótese não deve obliterar os vários modos como ela se materializa e as diversas formas de organização que levam seu nome. Afinal, ainda que sua história seja relativamente recente, os coletivos podem assumir características e experiências muito distintas, que apenas um exame caso-a-caso poderia perscrutar com uma precisão um pouco maior. Neste sentido, dada a plasticidade da *forma-coletivo*, qualquer tentativa de definição generalista corre o risco de descrever uma espécie de *imaginário coletivista*, antes de caracterizar um conjunto de práticas que atravessam a todos ou à maioria dos coletivos.

É certo que este *imaginário* produz efeitos nos horizontes de compreensão dos grupos do passado, assim como incide nas práticas dos coletivos atuantes no presente, mas não podemos perder de vista o substrato idealista e, muitas vezes, ideológico, que lhe acompanha. A este respeito, destaco que esta *fantasia coletivista* se aplicaria apenas aos grupos que a pesquisadora Ana Carolina Freire (2016) caracterizou como “indivíduo coletivizado”, integrados por artistas que se reúnem

para produzir uma única obra. Esta tipologia, segundo a autora, seria socialmente mais valorizada que os “coletivos de indivíduos”, compostos por indivíduos que produzem seus trabalhos próprios, apenas obedecendo a uma temática comum.

No presente capítulo, sigo um dos fios do emaranhado histórico que contribuiu para dar forma aos coletivos de arte e ativismo artístico brasileiros, tal como os concebemos hoje, traçando uma breve história daquilo que a artista Fabiane Borges compreendeu como a “órbita geracional dos assim chamados coletivos de arte” (BORGES, 2010, p. 71). Me atenho ao desenvolvimento do coletivismo ativista e artístico na cidade de São Paulo ocorrido nos primeiros anos da década de 2000, que seria determinante para a difusão desta forma de grupalidade. Aponto alguns dos atores e das redes que contribuíram para catalisar os processos de proliferação dos coletivos, explicitando sua aproximação aos movimentos de luta por moradia e as relações de fricção com as instituições de arte. Procuo abordar algo como a pré-história da instalação *Poética do Dissenso* e da exposição *Zona de Poesia Árida*, tratadas no capítulo seguinte, ressaltando algumas das tensões e polêmicas latentes, que elas fariam emergir.

Aqui, abordo uma cena coletivista específica, onde arte e ativismo casualmente se encontraram imbricados. André Mesquita atribuiu esta aproximação, em parte, à “conjunção entre uma estética própria e um exercício organizacional, que enfatiza os processos de interação e a redefinição simbólica ou concreta das regras sociais ou políticas” (MESQUITA, 2011, pp. 225-226). O pesquisador Sebastião Oliveira (2012), por sua vez, situou a proliferação dos coletivos em um contexto político mais amplo, relacionando-a com uma série de fenômenos socioeconômicos que marcaram o início do século XXI. Se por um lado,

o neoliberalismo chega à situação de domínio quase absoluto das relações socioeconômicas e da produção de subjetividade, por outro foi justamente na primeira década deste novo milênio que (re) surgiu uma nova forma de atuação e organização política. Utilizando-se da comunicação em rede, que é também uma das características da economia capitalista globalizada, ativistas de todo o globo passaram a organizar ações contra os ícones do sistema neoliberal: os encontros do G8, as reuniões do Fórum Econômico Mundial (...) etc. E é exatamente nessa conjuntura que vai se formando uma rede de coletivos ativistas no mundo todo, propondo novos modos de ação política: não-partidária, descentralizada, festiva, heterogênea, e que atua em colaboração com diversos outros tipos de coletividades, tais como os movimentos populares e os coletivos de artistas. Nesse momento peculiar, surge uma nova explosão de coletivismo (NETO, 2012, pp. 30-31).

Contudo, ainda devemos observar um outro aspecto dos modos de subjetividade insuflados pelo neoliberalismo neste contexto. Ao longo dos anos

1990 e nos primeiros anos da década seguinte, uma série de estratégias de “guerrilha institucional” procuravam suprir a falta de verbas estatais dedicadas à arte e à cultura. Neste âmbito, a formação de grupos de artistas se justificava, em parte, pela necessidade pragmática de dividir responsabilidades e gastos, uma vez que a possibilidade de dedicação exclusiva às práticas artísticas era muito restrita. Eventos e espaços de arte autogestionados tanto preenchiam uma carência do Estado, quanto proporcionavam experimentos nos formatos institucionais.

Parte desta energia voluntarista e mobilizadora da sociedade civil seria direcionada para a *política de editais*⁶², inaugurada pelas políticas do Ministério da Cultura do primeiro governo Lula (2003-2007). Mas o repúdio às instituições se constituiu como um repertório discursivo comum aos círculos de coletivos, como destacado pelo pesquisador e ativista Ricardo Rosas:

Um ponto básico em se tratando de entender os coletivos de arte brasileiros é sua frequente atuação fora dos meios institucionalizados, isto é, daqueles que na sociedade em geral validam o que pode ser tido como “arte” ou não (...). já não é a Arte (com A maiúsculo) o que deveria contar como a substância aqui, não é o estético como fim, mas sobretudo como meio. Daí igualmente uma renúncia, cada vez mais necessária e ainda incipiente, hesitante portanto, ao próprio “status” de arte, ou seja, um desapego e uma entrega incondicional à vida (...). Sem sentido ou repletas deles, as ações dos coletivos brasileiros ainda parecem hesitar entre serem “artistas” ou mandarem a Arte para os ares (ROSAS, 2015, p. 29).

Contudo, como o pesquisador Guy Amado muito bem observou, para além da escassez de locais e instituições para abrigar boa parte da produção artística desta época, havia um “questionamento, por assim dizer, de tons político-ideológicos norteando a atividade de algumas organizações coletivas de artistas, apontando para uma certa ‘atitude’ de repúdio em relação à própria noção de instituição” (AMADO, 2003, n.p.). Neste contexto, havia uma proximidade muito grande entre a gênese dos coletivos de artistas e dos espaços experimentais de arte, como evidenciado pela pesquisadora Kamilla Nunes (2013).

Ricardo Rosas (2013) e Juliana Monachesi (2006) situam o *Centro de Contracultura de São Paulo*, mantido pela artista Graziela Kunsch, como um dos pontos nodais no processo de gestação e irradiação do coletivismo brasileiro, embora ele tenha durado pouco mais de dois anos. Também conhecido como *Casa*

⁶² Em adição ao modelo das Leis de Incentivo à Cultura, que marcava as políticas culturais no Brasil desde a redemocratização, o governo Lula criou a chamada *política de editais*. Por meio de diversos editais públicos, o Ministério da Cultura (MinC) passou a destinar recursos para o fomento direto a centenas de médios e pequenos projetos.

da *Grazi* e como *Casinha*, ele aglutinava as funções de moradia, experimentação artística e de exposição, assim como outros espaços artísticos emergentes da época: as três *Orlândias* (Rio de Janeiro, 2001-2003) e o *Rés-do-Chão* (Rio de Janeiro, 2002-2005), *A Menor Casa de Olinda* (Pernambuco, 2002-2008) e o *803 e 804* (Santa Catarina, 2003-2004). Estes espaços eram geridos como uma espécie de investigação artística, de modo similar às experimentações de autoria e formas de grupalidade encetadas pelos coletivos.



Figura 8: Centro de Contracultura de São Paulo
Fonte: Revista Urbânia Vol. 2 (KUNSCH et al, 2002).

Graziela Kunsch inauguraria o *Centro de Contracultura* no dia 3 de agosto de 2001, no Bairro da Vila Mariana, São Paulo, dividindo o espaço com sua própria moradia. O local passou a abrigar a biblioteca pessoal da artista, que ganhou livre acesso, e logo recebeu sua primeira exposição. *Fumaça* foi inaugurada quatro dias depois da casa, que também seria palco da criação do segundo número da *Urbânia* (KUNSCH et al, 2002), revista que havia sido criada em 2001 pelo coletivo de teatro do qual Kunsch fazia parte, o *Subterrânea*. Mas a principal atividade da casa era sua Residência Artística, realizada sempre na primeira semana de cada mês, onde artistas moravam e criavam com total liberdade. A maioria deles acabava trabalhando com a própria casa, e as obras permaneciam por lá ou pelo entorno. Ao final deste período era realizado um encontro com o público. Kunsch não podia

trazer os artistas para São Paulo, mas oferecia as chaves da casa, alguns equipamentos e infraestrutura, além de dividir as tarefas domésticas com eles.

No âmbito do *Itaú Rumos Cultural* de 2001, realizado em novembro, um ciclo de palestras trouxe artistas do país inteiro para São Paulo. Nesta ocasião, Kunsch conheceu alguns personagens envolvidos na cena emergente de grupos de artistas e espaços independentes de arte no Rio de Janeiro. Deste contato, surgiu a vontade de destinar a residência artística da casa a grupos de artistas, de modo que a casa se tornou um espaço de intensa circulação e aglutinação de coletivos, dos quais podemos destacar *Transição Listrada* (Ceará), *Atrocidades Maravilhosas* (Rio de Janeiro), *Telephone Colorido* (Pernambuco), *Empreza* (Goiás), *GRUPO* (Minas Gerais), *Laranjas* (Rio Grande do Sul), *Yomango* (México) e *Urucum* (Amapá)

A residência artística realizada, à distância, pelo *Urucum*, se desdobraria em uma ideia curiosa para propor ao *9º Salão de Arte da Bahia*, que ocuparia o MAM de Salvador em 2002. Com o intuito de propor 31 propostas a um edital que aceitava apenas 30 artistas, Kunsch e o *Urucum*, entraram em contato com todos os grupos que conheciam. Eles propuseram que esses grupos redigissem projetos e nomeassem os trabalhos como “Rejeitados”, adicionando a seguinte observação: “este projeto só poderá ser aceito se todos os rejeitados forem aceitos”.

Várias propostas divertidas e irônicas foram enviadas, de modo que o Salão por fim aceitou os projetos enviados pelos 31 Rejeitados, resolvendo exibí-los como um dos 30 artistas selecionados. Se toda a proposta já era marcada pela *crítica institucional*, o aceite não se daria sem uma série de conflitos. Ao final, os *Rejeitados* expuseram, na parede a eles destinada, apenas o endereço de um site, onde havia críticas ao próprio Salão. Assim, se o encerramento das atividades do *Centro de Contracultura* se daria em 2003, tendo como marco a festa *Demolidora Alvorada*, a esta altura os grupos já estavam constituídos como uma espécie de coletivo, os *Rejeitados*, reunidos em uma lista de e-mails que comportava discussões, manifestos, propostas e conceitos.

Alguns documentos em torno da querela do *9º Salão da Bahia* seriam expostos na Casa das Rosas (SP), por ocasião do festival Mídia Tática Brasil (MTB)⁶³ em 2003. Se tratou de um desdobramento do Festival *Next Five Minutes*

⁶³ Também houve uma série de palestras e workshops na Fundação Japão e nos SESC Vila Mariana e Paulista. O Folder está disponível em <<https://tinyurl.com/bbbujmwy>>. Acesso em: 22/04/2021.

(N5M)⁶⁴, um dos principais polos idealizadores e difusores do ideário de Mídia Tática ao redor mundo, com quatro edições ocorridas em diversas cidades entre os anos de 1993 e 2003. O MTB reuniu na Casa das Rosas vários “grupos de ocupação” - como eram denominados - com atuações correlatas à mídia tática⁶⁵, focados em intervenção urbana, política, mídia independente, festas de rua e videoativismo.

A participação dos *Rejeitados* se deu ao lado de outros conjuntos que posteriormente seriam denominados como coletivos, tais como *Formigueiro*, *A Revolução Não Será Televisionada (ARNST)*, *BijaRi*, *Anomia e Metáfora*. Antes mesmo da abertura da mostra, haveria um desentendimento com a cobertura jornalística do SPTV, noticiário local sediado na Rede Globo, inaugurando uma disputa entre mídia formal e mídia tática/ independente. Aqui já poderíamos localizar um certo *ethos* combativo destes proto-coletivos em relação às instituições, muito embora a própria Casa das Rosas não tenha sido objeto de impasses.

O evento foi realizado por uma sucursal do *Indymedia*⁶⁶ instalada no Brasil, o Centro de Mídia Independente (CMI), que geria uma plataforma colaborativa. Por meio desta plataforma, seria concebida uma série de ações, dentre performances, manifestações, debates e intervenções urbanas, ainda em 2003. Neste ano, também surgiria um outro importante fórum de discussões em torno de coletivos que ganharia alcance nacional e internacional: o CORO (Colaboradores em Rede e Organizações), que consistiu, inicialmente, de um grupo de e-mails do Yahoo. Concebido a partir de um levantamento de iniciativas autônomas realizado pela

⁶⁴ Conferir o site do festival em <<https://tinyurl.com/9vd9a38a>>. Acesso em: 22/04/2021.

⁶⁵ David Garcia e Geert Lovink, teóricos pioneiros da mídia tática, a definem como “aquilo que acontece quando mídias baratas do tipo ‘faça você mesmo’ (...) são utilizadas por grupos ou indivíduos que se sentem oprimidos ou excluídos da cultura dominante. A mídia tática não apenas cria notícias e eventos, porque elas nunca são imparciais, elas sempre participam e é isto que, mais do que outra coisa, as separa da mídia mainstream” (GARCIA & LOVINK apud MAIA, 2015, pp. 199-200).

⁶⁶ Criado em 1999 para coordenar uma cobertura jornalística alternativa aos protestos de Seattle por ocasião do encontro da Organização Mundial do Comércio, o *Indymedia* se tornou uma rede internacional de produtores independentes de conteúdo, autodeclarada autônoma de interesses empresariais e estatais, e com orientação anticapitalista. Através de sua plataforma virtual, mas também de vídeos e publicações, ela visava a descentralizar a produção de notícias dos grandes meios de comunicação.

pesquisadora Flávia Vivacqua⁶⁷, ele foi organizado pelo coletivo *Horizonte Nômade*. Neste âmbito, seria lançado o *Manifesto Horizonte Nômade*, onde lia-se

A compreensão do coletivo como fortalecimento de objetivos e potenciais, além da dissolução de problemas e divisão de etapas e mão de obra de trabalho, sem que com isso o individual se dilua, é o próprio desafio do homem global e sua prática na cultura contemporânea. Não se trata de massificação igualitária e utópica, mas igualdade de condições e possibilidades geradoras. É o coletivo que afirma a individualidade e a potencializa em direção a uma relação aberta com o mundo⁶⁸.

Aqui notamos um dos preceitos recorrentes de um certo imaginário das formações coletivistas: a constituição de um coletivo enquanto um conjunto de individualidades que não se deixa massificar. Mas também algumas condições pragmáticas que se coadunam a este tipo de grupalidade.

Em abril de 2003 a jornalista Juliana Monachesi escreveria para o Caderno Mais!, do jornal Folha de São Paulo, um artigo intitulado “A explosão do a(r)tivismo”, tratando do fenômeno recente da proliferação de coletivos de arte e ativismo, empregando o termo *coletivo* sempre entre aspas. Ela remetia estes grupos a estratégias dos Situacionistas⁶⁹ e aos artistas políticos que, entre anos 1960 e 1970, produziram uma cena anti institucional de confronto à ditadura militar brasileira. Embora também citasse grupos sediados em Porto Alegre, Belo Horizonte, Fortaleza e Brasília, o artigo tratava mais detidamente de alguns poucos coletivos cariocas e paulistanos.

Esta matéria geraria indignação por parte de alguns coletivos paulistanos, que se sentiram mal descritos, tendo alguns deles sequer sido citados por Juliana Monachesi. De acordo com André Mesquita (2011) o termo *ativismo* poderia sugerir se tratar de um novo modismo da arte ou movimento artístico, engessando os “campos de interseção entre arte e ativismo e práticas artísticas” (MESQUITA, 2011, p. 237). Em suma, especialmente por se tratar de uma reportagem veiculada pela “grande mídia”, ela acarretava modos de institucionalização ou inserção na história que os coletivos rechaçavam.

⁶⁷ O grupo migraria para o Facebook e, graças ao esforço de Flavia Vivacqua, seria mantido ativo até 2014. Infelizmente as discussões não estão mais disponíveis.

⁶⁸ Este trecho foi destacado por Flávia Vivacqua, no âmbito do site que se desdobrou do CORO. O site original não está mais disponível, mas parte de seu conteúdo pode ser acessado em um arquivo virtual. O trecho em questão está disponível em: <<https://tinyurl.com/5fadm78e>>. Acesso em: 22/04/2021.

⁶⁹ O Situacionismo foi um movimento europeu multidisciplinar fundado em 1957, baseado nas críticas social, cultural e política. Ele foi originado da reunião de poetas, arquitetos, cineastas e artistas plásticos. Dentre seus integrantes mais famosos podemos destacar Raul Vaneigem, Guy Debord, Alexander Trocchi, Ralph Rumney, Asger Jorn, Attila Kotanyi e Michèle Bernstein.

No mesmo mês da publicação, os artistas Túlio Tavares, Daniel Lima e Eduardo Verderame organizariam o *I Congresso Internacional de A(r)rivismo*, para reagirem à matéria⁷⁰. O evento satirizava, já em seu nome, a palavra *a(r)ativismo*, tal como redigida na matéria publicada na Folha de São Paulo, transformando-a em *a(r)rivismo* [arrivismo]. Além disso, assumia, ironicamente, uma pompa acadêmica ao se autointitular como um *congresso*. A reunião resultaria em uma publicação distribuída virtualmente, contendo textos que apresentavam algumas das discussões travadas nesta ocasião, cada um deles assinado individualmente. Neste âmbito, a artista Júlia Tavares afirma:

Tamanha vontade de causar impacto e denunciar os paradoxos do sistema capitalista e os rumos da mídia comercial já renderam uma denominação a esses coletivos: *artististas*. Ironicamente, o nome foi inventado pela própria mídia, após uma matéria publicada no caderno *Mais!* da Folha de São Paulo no começo de abril deste ano. No entanto, muitos não concordam com tal denominação, e a discussão acerca do “fazer arte ativista” foi um dos temas mais polêmicos no Congresso. No geral, os grupos não têm grandes pretensões políticas nem assumem posicionamento partidário. Sua atuação corre à margem do sistema político e da própria mídia (LIMA & TAVARES, 2003, pp. 43-44).

Outro tema que emergiu de modo pronunciado ao longo do evento foi uma crítica a quaisquer modos de normatizar as ações, seja por sua inserção em instituições, linhas de uma historiografia da arte ou alguma linguagem artística específica. Para o DJ e produtor musical Eugênio Lima, os coletivos deveriam manter um diálogo entre estas várias linguagens, evitando subserviência a qualquer uma delas. Esta estratégia constituiria uma das “poucas possibilidades de se romper com o cerco da institucionalização. O frescor oriundo de tais diálogos podem constituir uma redescoberta do fazer artístico” (LIMA & TAVARES, 2003, p. 30). Este modo de crítica às instituições também apareceu no questionamento à extinção do coletivo *MICO* - àquela altura reorganizado para compor o *Contrafilé* -, em consequência de sua participação na mostra *Panorama da Arte Brasileira* de 2001:

Depois do Panorama, não só perdemos o pé da experiência como ela se empobreceu, porque ser contra ou a favor do circuito da arte tornou-se (por termos nos inserido nele) praticamente a única situação sobre a qual discutíamos. Ser contra e/ou a favor deixou de ser algo intrínseco e diluído no processo de trabalho, para ser coisa separada e independente. Ficamos em cheque (LIMA & TAVARES, 2003, p. 35).

⁷⁰ Estavam presentes os coletivos *ARNST*, *Agruppa*, *After-Ratos*, *A.N.T.I. Cinema*, *Bartolomeu*, *BijaRi*, *Contrafilé*, *CMI*, *Embolex*, *Flesh Nouveau*, *Formigueiro*, *Fumaça*, *Mico*, *MTAW*, *Núcleo Performático Subterrânea*, *Os Menosões*, *Nova Pasta*, *Rejeitados* e *Transição Listrada*.

As reuniões que tiveram lugar neste evento ocasionaram maior proximidade entre os coletivos, produzindo alguns alinhamentos estratégicos, além de atraírem novos agentes para comporem a recente órbita dos coletivos paulistas.



Figura 9: I Congresso Internacional de ar(r)ivismo

Fonte: Anais do I Congresso Internacional de a(r)rivismo (LIMA & TAVARES, 2003).

A este respeito, destaca-se a aproximação da artista e educadora Fabiane Borges, que já participava do grupo *Catadores de Histórias*⁷¹. Nos anos subsequentes, Borges seria uma figura articuladora importantíssima para aproximar as lutas por moradia ao âmbito deste coletivismo artístico e ativista paulista que se desenvolvia. Em seu livro *Domínios do Demasiado* vemos que este desenvolvimento praticamente se confunde com a trajetória pessoal da artista, onde ela relata que seu envolvimento com as ocupações paulistas se deu logo após sua participação no *I Congresso Internacional de A(r)rivismo*, portanto ainda em 2003 (BORGES, 2010).

⁷¹ O grupo se caracterizava como uma iniciativa coletiva que realizava ações culturais com movimentos sociais e pessoas em situação de vulnerabilidade, trabalhando especialmente junto às lutas por moradia. Ele se baseava em técnicas da psicologia, na performance, tecnologias sonoras e ambientais para romper os automatismos da cotidianidade e alterar estados perceptivos. Conferir, a este respeito o blog que pertence ao coletivo e à artista Fabiane Borges <<https://tinyurl.com/5h5ff42w>>. Acesso em 22/04/2021.

No segundo semestre deste ano, um mandato de Reintegração de Posse foi movido contra as mais de 500 pessoas do MSTC⁷² (Movimento dos Sem-Teto do Centro) que moravam na Ocupação Ana Cintra, localizada no centro de São Paulo. Por intermédio do fotógrafo e militante do MSTC Anderson Barbosa, Fabiane Borges participou de algumas vigílias desta ocupação. Assim, ela acabou se aproximando do movimento de luta por moradia, acompanhando de perto alguns dos despejos e das batalhas de seus moradores para permanecerem nas ocupações.

Imersa neste universo, a artista levou Túlio Tavares para conhecer uma série de ocupações no centro de São Paulo, acreditando que elas ofereciam uma potência singular para abrigar algumas das inquietações estéticas e políticas dos coletivos, em contiguidade com as condições materiais e urgências da vida real. Eles finalmente chegaram à ocupação Prestes Maia, a maior ocupação vertical da América Latina, coordenado apenas por mulheres. O edifício de mais de 35 andares tinha sido uma fábrica de tecidos na década de 1950 e se encontrava abandonado havia mais de 20 anos.

Após alguns diálogos com lideranças locais, Túlio Tavares e Fabiane Borges propuseram uma “ocupação na ocupação”. Então, eles lançariam, em listas de e-mails e outras redes virtuais de coletivos, o “Convite aberto para participação do ACMSTC ou MSTCCC ou MSTCAC - Arte e Cultura contemporânea no Movimento dos Sem-Teto do Centro”⁷³, se declarando como “coletivos que unem arte e política contemporânea”. Tratava-se de uma convocatória para coletivos e artistas individuais participarem de uma exposição a ser realizada dentro da ocupação Prestes Maia entre os dias 13 e 14 de dezembro de 2003. Não haveria curadoria, a única condição óbvia era o consentimento dos moradores. Dentre os intuitos da mostra que constavam no convite virtual estavam: apresentar à sociedade a importância, inteligência e força da MSTC; interagir com os moradores da ocupação; atrair dinheiro para a ocupação mediante a venda de produtos.

⁷² O MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro) é um movimento de luta por moradia que ocupa edifícios abandonados em centros urbanos de regiões metropolitanas. Ele compreende que zonas afastadas não gozam de boas oportunidades de trabalho e de uma infraestrutura adequada em termos de saúde e educação. O movimento reúne cerca de 50 mil pessoas provenientes de favelas e cortiços. O MSTC baseia suas práticas na Constituição Federal que, em seu artigo 6º, determina que a moradia é um direito social. O Estatuto da Cidade (lei federal 10.257/2001) regulamentaria a Constituição e estabeleceria a função social da propriedade como princípio básico, dando algum amparo legal para a prática da ocupação, ainda que muito frágil. Conferir, a este respeito, <<https://tinyurl.com/uv25rb8>>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷³ O convite pode ser lido na íntegra em *Domínios do Demasiado* (BORGES, 2010, pp 77-78).

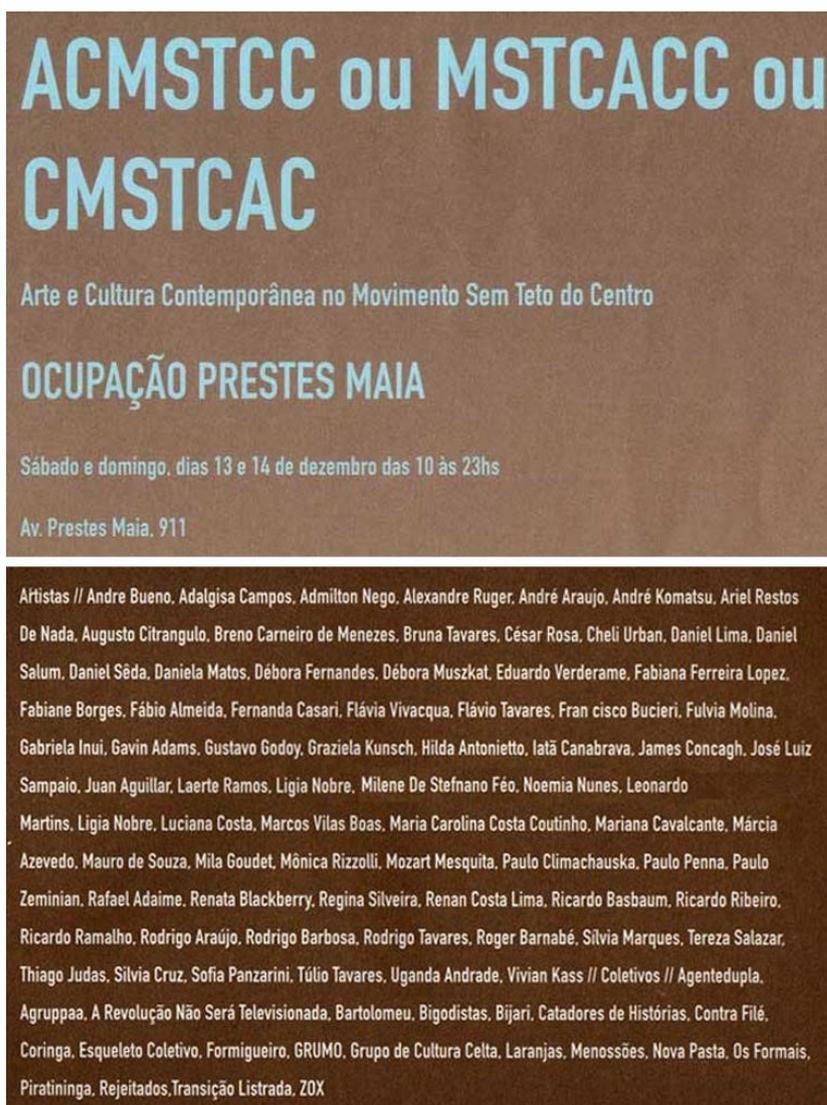


Figura 10: Convite para o evento “ACMSTC ou MSTCCC ou MSTCAC - Arte e Cultura contemporânea no Movimento dos Sem-Teto do Centro”, frente e verso (2003)
Fonte: <<https://tinyurl.com/ndhz34b4>>. Acesso em: 22/04/2021.

Cerca de 120 artistas e coletivos conceberam instalações, objetos conceituais e intervenções, em uma tentativa de diálogo com a realidade da ocupação: uma realidade de exceção, um cotidiano marcado por vigílias, assembleias, passeatas e negociações com os diversos níveis da gestão político-administrativa estatal. Arcando com todos os problemas que este aporte poderia ensinar, a exposição evitou assumir um viés caritativo ou assistencialista, tão comum nas relações entre artistas e movimentos sociais, mas se baseou em uma proposta de contato com os moradores da ocupação e com a luta por moradia.

Também vale destacar que o encontro dos artistas com a ocupação carregava uma vontade de inverter os processos de gentrificação acarretados pela afluência da

arte e dos artistas a determinadas regiões das cidades, fenômeno apontado por teóricos como Richard Florida (2019). Nesta época, circulavam diversas críticas ao projeto *Arte/cidade*, cuja primeira edição havia sido realizada em São Paulo no ano de 1994, mas que, em 1997, resultou na expulsão de diversas famílias pobres de uma região no entorno do Moinho, adjacente à Casa das Caldeiras. Este foi apenas um dos episódios que evidenciou, no final dos anos 1990, os processos de gentrificação ocasionados pela chegada da arte.

Havia, é claro, um abismo enorme que dividia os moradores, em situação de extrema vulnerabilidade social, e os artistas, em sua maioria intelectualizados, brancos e de classe média. Como relatado por Fabiane Borges (2010), as respostas dos artistas foram diversas: alguns desistiram, acreditando que a arte não tinha sentido ali; alguns se perderam pela falta de curadoria e de uma organização centralizada; outros se misturaram de tal modo à ocupação que passaram a frequentar suas reuniões internas. Mas os trabalhos exibidos exploravam um tamanho esboroamento das fronteiras entre arte e vida que

todos que receberam o convite da exposição e foram visitá-la como espectadores, provavelmente sentiram-se frustrados (...). Não se tratava mais da construção de um produto artístico e sim da vivência e transformação de um espaço. Da confluência entre diferentes pensamentos e experiências, e da produção do efêmero (mutabilidade imposta pela interação). O artista transformou-se em agente social através do pensamento estético e em contrapartida tornou-se primordialmente um indivíduo. Agindo e sofrendo a ação. Tornando-se a vida a própria arte (BORGES, 2010, pp. 94-95).

Do ponto de vista pragmático, a ACMSTC ficou muito restrita ao meio artístico, ganhando pouquíssimo espaço midiático⁷⁴. Dar visibilidade à ocupação era um dos principais objetivos da mostra, uma vez que um maior prestígio junto à opinião pública poderia ajudar a evitar as ações de despejo movidas pelo governo. Em todo caso, como apontam os depoimentos colhidos por Sebastião Oliveira (2012), este pequeno espaço midiático teria bastado para gerar orgulho entre os moradores, que muitas vezes se sentiam estigmatizados por morarem em uma ocupação. Este sentimento ao menos mitigou a atmosfera de conflitos instaurada entre moradores e artistas no final da mostra, que inclusive culminaria na expulsão de alguns destes. Se a ACMSTC não ganhou tanta visibilidade na opinião pública,

⁷⁴ A ACMSTC foi pauta da coluna assinada por Mônica Bergamo (2003) na Folha de São Paulo, em uma reportagem intitulada “Invadir, ocupar, colorir”, publicada no dia 14 de dezembro de 2003. O jornal Estado de São Paulo publicaria, no dia 16 de dezembro de 2003, a reportagem “Uma arte coletiva, pública e com raízes no real”, assinada por Maria Hirzman (2003).

no meio da arte ela se tornaria uma espécie de experimento-modelo das possíveis relações entre arte e movimentos sociais.

Em meio a tudo isso, a psicanalista Suely Rolnik seria chamada para coordenar uma edição da hoje extinta revista de arte canadense *Parachute*, destinada a homenagear a cidade de São Paulo, com publicação prevista para o último trimestre de 2004. Entre dezembro de 2003 e abril de 2004, Rolnik realizou entrevistas semanais com diversos membros de coletivos que participaram do ACMSTC⁷⁵. Na compreensão de Fabiane Borges, “essas discussões foram interessantes por propiciar um raro momento de elaboração conceitual sobre nossas próprias ações (...). A qualidade dos encontros superou em muito o artigo em questão” (BORGES, 2010, p. 110). O seguinte relato da exposição seria publicado na revista:

Foi uma experiência arriscada, subjetiva, assimétrica e política. Foi um encontro de mudar a vida, alterar a realidade, ampliar os estados ordinários de tempo e espaço, promover conexões com outras modalidades de existência (...) “Não é melhor dar cestas básicas do que fazer arte?”, nos perguntou um crítico da Folha de São Paulo. “Qual a sustentabilidade desse projeto?”, perguntaram alguns ongueiros, também observando de longe. Eram questionamentos jogados no campo de forças, que impetuosamente exigiam respostas. Mas não havia respostas, nem controle de nada (...). Disso tudo, esse depoimento é só mais um eco. (ROLNIK, 2004, p. 2)⁷⁶.

Após esta aproximação, Suely Rolnik se transformaria em uma espécie de patrona ideológica e teórica das práticas desenvolvidas pelos coletivos paulistas. Estas práticas, por sua vez, seriam responsáveis, em parte, por uma inflexão teórica no pensamento da autora. Ela considera que o fim da ditadura militar tenha diluído a carga política presente nas práticas artísticas, mas, por iniciativa de uma geração que se afirma a partir da segunda metade dos anos 90, “a força crítico-criadora da arte volta a ativar-se como movimento coletivo visível na vida pública” (ROLNIK, 2009, p. 104). Nesta passagem, o Brasil teria sido acometido “por uma parcela da nova geração de artistas que começa a ter expressão pública, organizando-se frequentemente nos assim chamados *coletivos*” (ROLNIK, 2007, p. 103), iniciando

⁷⁵ As falas individuais tiveram sua autoria dissolvida, resultando em sínteses coletivas que foram traduzidas para o inglês e o francês, sendo finalmente publicadas no artigo intitulado *Urgence: contra-filé (Cheap Steak, Cibele Lucena, Jerusa Messina Joana Zatz Mussi), Lucas Bambozzi et Ricardo Rosas*. O texto original, escrito em português, pode ser acessado em: <<https://tinyurl.com/373s2yzm>>. Acesso em: 22/04/2021.

⁷⁶ Os números de página correspondem ao arquivo da versão em português (conferir nota anterior).

uma problematização da “política que rege os processos de subjetivação - especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação” (idem).

Embora o clima de desavenças que marcou o final da ACMST tenha ocasionado uma distância temporária entre coletivos e a ocupação Prestes Maia, a mostra gerou uma série de ecos ainda em 2004, para além da publicação na prestigiosa revista de artes canadense. Neste ano, o ecossistema de coletivos paulistas movimentou uma série de eventos institucionais e aproximações com ocupações, acampamentos de sem-terra e comunidades. Dentre eles, Fabiane Borges (2010) destaca *Reverberações* (Ocupação Guapira - Comunas Urbanas; SESCs Vila Mariana e Santo Amaro), *Zona de Ação* (SESC Itaquera), *Arte Contemporânea na Favela do Moinho* (Favela do Moinho) e *Ocupações Imateriais I e II* (sede do MST-SP).

Contudo, em julho de 2005 uma nova ameaça de reintegração de posse acaba por precipitar uma segunda atuação dos coletivos junto à ocupação Prestes Maia, tendo como principais articuladores os artistas Fabiane Borges, Túlio Tavares, Flávia Vivacqua e Mariana Cavalcante. Praticamente na madrugada anterior foram produzidos um site, um manifesto e outros materiais de divulgação, mas dessa vez o projeto artístico assume o segundo plano. A estratégia traçada envolvia operar especialmente na mídia impressa, ocupando, não o caderno de cultura ou de artes, mas o caderno de cidade. Deste modo, seria capaz de deflagrar uma discussão centrada nos direitos à cidade e à habitação e, assim, ajudar a legitimar o movimento perante a opinião pública. A principal tática discursiva era deslocar o termo *invasão* para *ocupação*, uma vez que a ocupação de edifícios ociosos para habitação social estava prevista na Constituição. Desta tática emerge o nome do evento: *Integração sem Posse X Reintegração de Posse*.

O evento teve lugar no sábado dia 2 de julho de 2005, reunindo acadêmicos, artistas, jornalistas, urbanistas e pessoas ligadas aos movimentos de moradia. Contrapor as políticas de gentrificação agora tomava o primeiro plano, em uma série de ações independentes cujo objetivo principal era chamar a atenção da imprensa, forjando pautas para uma possível cobertura jornalística. Fabiane Borges relata a profusão de acontecimentos simultâneos que pululou no interior da ocupação e invadiu a rua. De acordo com ela, esta espécie de evento-manifestação-happening teria se dado

panfletando na vizinhança, lançando a campanha de cobrir o prédio com lençóis coloridos, grafitando as fachadas, chamando toda a imprensa, paralisando o tráfego com placas imobiliárias roubadas e ressignificadas, rolando pelas calçadas em performances escandalosas, projetando vídeos nas paredes, ativando grupos culturais da própria ocupação e seu entorno (...). Placas atravessavam a calçada soletrando DIGNIDADE, enquanto o moço encapuzado tocava gaita de palhaço para noiva esbofetada. Uma mulher rolou pela calçada em grunhidos desconexos. O pintor sorriu. A luz abaixou e uma fumaça amarelada tomou conta do recinto — a líder dos sem-teto gritou de dentro das névoas: “Quem não Luta?” A multidão respondeu: “Tá Morto!” (BORGES, 2010, p. 162).



Figura 11: Centro de Mídia Independente/ Coletivo Dragão de Gravura: Cartazes para o evento “Integração sem Posse X Reintegração de Posse” (2005).

Fonte: <<https://tinyurl.com/xwhteabr>>. Acesso em: 22/04/2021.

Mas desta vez o evento conseguiu ganhar maior visibilidade e cobertura jornalística⁷⁷. Se o despejo acabou não ocorrendo na data prevista, segundo Fabiane Borges, foi por conta do lugar de resistência que a ocupação Prestes Maia foi assumindo na opinião pública. Algo que pode, em grande parte, se atribuir às atividades artísticas e culturais desenvolvidas em seu interior. Sua repercussão nos circuitos do urbanismo e da arte contemporânea acabaram rompendo com a invisibilidade que é tão marcante nas lutas por moradia.

Com a adesão maciça das lideranças do Prestes Maia, um imenso galpão no subsolo do edifício foi destinado à realização de eventos periódicos, sempre aos

⁷⁷ Destaca-se, a este respeito, a reportagem “A arte questiona o uso do espaço público”, publicada no caderno Cultura do jornal Brasil de Fato, onde há inclusive uma convocação para o evento que teria lugar no dia 2 de julho (BRASILINO, 2005). Também seria publicada a reportagem “Despejo anunciado aflige Prestes Maia, 911”, na Folha de São Paulo (IZIDORO, 2005).

sábados. Os *Sábados Culturais* passaram a atrair moradores e pessoas de fora da Ocupação para atividades tais como cinema, debates e oficinas artísticas. Os coletivos estiveram ativamente envolvidos na organização destes eventos, que aos poucos foram produzindo laços com os moradores da ocupação e frequentadores externos, além de alianças com grupos de Direitos Humanos de Direito à Cidade, como o *Fórum Centro Vivo*.

Em paralelo, seria gestada a rede virtual de discussões *Integração sem posse*, que contribuiu para desdobrar uma intervenção inicialmente concebida para ter um caráter pontual, em uma ação continuada. Já que os meios legais já estavam esgotados, artistas e moradores da ocupação recorreram à ideia de uma “ocupação cultural” como um modo de ao menos adiar a reintegração de posse. Foi realizada, nesta chave, uma série de projetos dentro da ocupação Prestes Maia entre 2005 e 2007.

Dentre eles, poderíamos destacar *A Biblioteca Prestes Maia*, concebida por Severino Manoel de Souza, um dos líderes da ocupação. Ele retomou um projeto que havia sido posto em prática na ocupação ainda em 2002, sendo destruído pelo fogo no ano seguinte⁷⁸. Reiniciada com livros que o próprio Severino havia coletado nas ruas, a biblioteca contabilizava um total de 3500 exemplares em fevereiro de 2006, segundo reportagem publicada no jornal Folha de São Paulo (BALAZINA, 2006). Mas à medida que o Prestes Maia ganhava visibilidade pública, as doações de livros iam preenchendo a biblioteca, que “chegou a um número aproximado de 16 mil livros, segundo seu Severino” (MESQUITA, 2011, p. 262). A biblioteca ganharia grande simpatia da mídia, passando a significar um dos principais entraves simbólicos à reintegração de posse (BALAZINA, 2006).

Paralelamente às atividades continuadas que movimentavam o interior da ocupação, também eram realizadas ações estético-políticas nas ruas, cujo intuito era trazer visibilidade para as pautas relacionadas aos movimentos de luta por moradia. Elas tinham lugar em ocasiões de urgência, especialmente quando havia alguma ameaça de despejo, mesmo quando direcionada a outras ocupações. Nestes momentos, intervenções próximas da linguagem performática faziam com que singularidades despontassem em meio a uma massa de manifestantes.

⁷⁸ Em 2003, quatro andares do Bloco A sofreram um incêndio, ocasionando a morte de uma criança de quatro anos, cuja mãe havia saído para trabalhar. A causa do fogo não foi identificada, mas suspeitava-se que tenha sido originado por uma vela acesa.

Algumas das ações eram concebidas especificamente para as urgências e pautas que cada manifestação colocava em marcha, também variando de acordo com os atributos espaciais dos locais onde eram realizadas. Outras delas viriam a compor uma espécie de repertório tático dos coletivos e artistas, sendo acionadas e reencenadas no interior das manifestações, adaptadas para melhor caberem nos diversos contextos em questão. Neste momento passou a haver, entre os coletivos, uma grande proliferação de estratégias estéticas e políticas, propiciado por um fecundo ambiente de intercâmbios, trocas e colaborações.

Uma destas ocasiões se deu em torno da tentativa de despejo da ocupação *Plínio Ramos*⁷⁹, prevista para agosto de 2005⁸⁰. Com esta notícia, os coletivos reunidos em torno da Prestes Maia imediatamente formaram uma rede de apoio àquela ocupação, participando de diversas manifestações e da própria resistência à reintegração. Assim, durante o ato promovido pela FLM (Frente de Luta por Moradia) no dia 8 de agosto, o coletivo *Frente Três de Fevereiro* organizaria uma ação performática. Os participantes vestiam roupa preta, contendo as letras da expressão “Justiça Social”. De mãos dadas e alçadas, eles permaneceram parados diante do Fórum João Mendes, de onde foi expedida a ordem reintegração de posse. Após este curto momento de suspensão, em que os manifestantes se tornaram público e participantes desta performance, o ato retomou seu curso.

Contudo, as manifestações não foram capazes de reverter as ordens judiciais, de modo que a reintegração de posse seria executada pela polícia no dia 16 de agosto de 2005. Junto a estudantes, os coletivos organizaram uma frente de apoio à ocupação no dia do despejo, que seria de intenso embate. Eles lançaram mão de algumas estratégias estéticas baseadas especialmente na palavra escrita, portanto similares a faixas recorrentemente usadas em passeatas. Os coletivos tinham como objetivo que estas palavras fossem capturadas nas fotos da mídia e circulassem, produzindo espécies de contradiscursos.

Nesta chave, o *Grupo Risco* produziu faixas com as palavras “Justiça” e “Direito à cidade”, instaladas no prédio da ocupação; o coletivo *Dragão de Gravura*

⁷⁹ Criada em 2003, ela ocupava um prédio abandonado da rua Plínio Ramos, no centro de São Paulo, onde viviam aproximadamente 80 famílias do MMRC (Movimento de Moradia da Região Centro). A ocupação abrigava uma série de atividades educativas e de lazer para jovens e adultos.

⁸⁰ Neste âmbito, o *Grupo Risco* produziria o curta documental “Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?”, um retrato de toda a ação de despejo movida contra a ocupação Plínio Ramos. Ele pode ser assistido integralmente em <<https://tinyurl.com/3nreac5u>>. Acesso em: 22/04/2021.

faria cartazes com a frase “Integração sem posse X Reintegração de posse”; o coletivo *BijaRi* colaria lambe-lambes com a definição do termo “Gentrificado”⁸¹; e o *Esqueleto Coletivo* instalaria lambe-lambes de um executivo portando uma pasta, legendados com “Homens Ignorando”. Placas imobiliárias foram apropriadas pelos coletivos *Experiência Imersiva Ambiental* (EIA), que espalhou suas SPLAC (Salão de Placas Imobiliárias)⁸² pela rua, e pelo coletivo *Elefante*, utilizando-as para escrever a palavra “Dignidade”. Nestes dois casos os suportes serviam ao mesmo tempo como arma simbólica, passíveis de serem proliferadas como imagem, e como empecilhos físicos para a entrada da polícia na ocupação. A ação de despejo seria violentíssima e os moradores acabariam acampando nas ruas, por onde ficariam por três meses.



Figura 12: Coletivo BijaRi: Lambe-Lambe Gentrificado (2005)
Fonte: < <https://tinyurl.com/xwhteabr>>. Acesso em: 22/04/2021.

No dia 24 de agosto os coletivos se articulariam com o ex-moradores da Plínio Ramos para realizarem um enterro simbólico da ocupação. Vestidos de preto e com suas bocas vendadas, eles carregavam faixas, um caixão e instrumentos musicais, caminhando até a Secretaria de Habitação de São Paulo, que os ignorou. Meses de negociação levariam os antigos moradores a aceitarem receber uma bolsa-

⁸¹ A definição que constava no lambe-lambe era a seguinte: “Gentrificação: processo de recuperação e/ ou melhoria de propriedade urbana deteriorada. Realizado pela classe média ou emergente, geralmente resultando na remoção da população de baixa renda”.

⁸² Esta mesma ação já havia sido realizada em junho do mesmo ano, quando o coletivo, junto a outros 50 artistas, se apropriou de 80 placas imobiliárias encontradas nas ruas de São Paulo e as utilizou como suportes para uma série de trabalhos. Eles seriam expostos na Praça Cornélio e então levados para a ocupação Prestes Maia.

aluguel de 350 reais mensais durante um ano, destinada apenas às famílias, majoritariamente dispersadas para zonas do subúrbio paulistano.



Figura 13: As Higienistas: Estão Limpando Gente (2005)
Fonte: Domínios do Demasiado (BORGES, 2010).

No último trimestre de 2005 também houve algumas manifestações que, embora não estivessem diretamente ligadas às ações de despejo contra ocupações, lançavam mão de uma potência estético-política bem-humorada, denunciando as políticas de limpeza étnica e classista que coadunavam os processos de gentrificação do centro de São Paulo. Poderíamos compreender a ação *As Higienistas* neste bojo. Ela foi concebida pelo *Projeto Matilha*, convocando interessados a se munirem de produtos de limpeza, permanecendo em frente à prefeitura de São Paulo com trajes brancos e máscaras cirúrgicas. Os participantes carregavam uma faixa onde lia-se “Estão limpando gente”, em alusão direta aos processos de limpeza racial e classista promovidos no centro de São Paulo.

A este respeito também podemos destacar o *escrache*⁸³ organizado pelo Fórum Centro Vivo e realizado em frente à casa de Andrea Matarazzo, então subprefeito da região central. Lá os manifestantes instalaram uma piscina de lona azul, fizeram piquenique e penduraram cartazes com frases engraçadas, como: — “Em Breve aqui: favela Matarazzo”, “Felicidade é morar no Morumbi”, “Piscinão do Andrezão”. Logo em seguida, seria realizado o *Cortejo*, organizado pelos coletivos *EIA* e *Tranca Rua*, além de moradores do Prestes Maia. Ele consistiu em

⁸³ A tática dos escraches surgiu na Argentina em 1995, quando era utilizada para colocar em evidência e expor a situações desconcertantes personagens que, embora envolvidos ativamente nas políticas de genocídio promovidas pela ditadura do país, não foram submetidas a julgamento.

uma caminhada carregando velas e trajando preto, em um gesto de luto, com o intuito de questionar as remoções de moradores de rua que precederam a Virada Cultural do mesmo ano.



Figura 14: Flyer do evento “Integração sem posse X Reintegração de posse” (2006)
Fonte: <<https://tinyurl.com/tp986ndv>>. Acesso em: 22/04/2021.

O ano de 2006 já seria iniciado com mobilizações na ocupação Prestes Maia, com um protesto contra a ameaça de despejo deflagrado no dia 7 de fevereiro⁸⁴. Nesta ocasião, o coletivo *Frente Três de Fevereiro* alçaria a bandeira *Zumbi somos nós* na fachada da ocupação⁸⁵, um modo simbólico para situá-la enquanto uma espécie de “quilombo urbano”. A este respeito, Daniel Lima, em entrevista ao historiador André Mesquita, elucidaria: “se perguntarmos o que representa o quilombo hoje, teremos o próprio Prestes Maia. Lá, existe uma reunião de excluídos à margem da sociedade, certamente com pele mais escura e miscigenada”

⁸⁴ No dia anterior havia sido publicada uma nota no Painele do Leitor, do jornal Folha de São Paulo, escrito por André Dal’Bó e Kaya Lazarini (2006). Identificados como coordenadores do Centro Acadêmico de Arquitetura da Unicamp, eles mencionam o contexto em que esta tentativa de despejo se insere: o primeiro ano de mandato do prefeito Gilberto Kassab. Eles relatam: nos “últimos meses, ocorreu quase uma dezena de reintegrações de posse no centro, algumas extremamente violentas, todas relacionadas à chamada ‘revitalização’ da região, termo que, para nós, assume sentido apenas se amparado em preconceitos ou sob a lógica da especulação imobiliária” (DAL’BÓ & LAZARINI, 2006, n.p.). A dupla também faz referência à reportagem “Ocupado em 2002, edifício abriga 468 famílias” (REPORTAGEM LOCAL, 2006), que havia sido publicada, no mesmo mês, dentro do caderno Cotidiano do jornal Folha de São Paulo, sem autoria. Esta matéria apresentava uma visão marcadamente incriminatória da ocupação, sublinhando os problemas de luz, água e segurança, além das “tragédias” vividas por seus moradores, sem mencionar o movimento cultural e artístico desenvolvido em seu interior.

⁸⁵ Uma foto da fachada do edifício, com a bandeira *Zumbi somos nós*, ilustra a reportagem “Para quem não tem teto, a ocupação”, publicada no Jornal do Brasil. Ela relata as manifestações realizadas nesta ocasião, mas atribui a bandeira às “famílias obrigadas a desocupar este prédio” (ROCHA, 2006, p. A2).

(MESQUITA, 2011, p. 253). Neste mesmo dia, o curador Ricardo Muniz Fernandes enviaria um texto-poesia para o coletivo, que considero digno de nota:

Zumbi somos nós. Frase gravada no ar, incógnita na calçada. Zumbi somos nós. Senhores ou fantasmas? Estandarte ou mortalha? Uma ferida exposta no meio da rua, uma questão colocada para todos sem nenhum floreio. Não mais a opção de ser marginal e ser herói, mas pelo menos poder ser. Aquela bandeira ali aberta era a dissolução do linear e a dispersão dos sentidos até então possíveis. Zumbi somos nós (COLEITVO FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2007, p. 104)

Na semana seguinte teria lugar o evento intitulado *Integração sem posse X Reintegração de posse - ação cultural em apoio das 468 famílias ameaçadas de despejo*, programado para o dia 12 de fevereiro⁸⁶. Nesta ocasião, os coletivos realizariam diversas ações estético-políticas que já faziam parte de seu repertório, como é o caso dos lambe-lambes *Gentrificado*, concebidos pelo *BijaRi*. Na rua em frente à Prestes Maia, Mariana Cavalcante vestia uma roupa preta colada ao corpo, deixando apenas sua boca e seus olhos aparentes, carregando uma faixa preta, onde lia-se, em branco: “Quem representa o povo?”. Esta frase, que dá nome à performance⁸⁷, surgiu quando o então prefeito José Serra, em resposta a uma manifestação organizada pela FLM em julho de 2005, afirmou que ela não representava o povo. Em outubro, a mesma resposta seria dada pelo subprefeito Andrea Matarazzo por ocasião do *escrache* realizado em frente à sua casa, e em novembro pelo então governador Geraldo Alckmin, quando a UMM (União dos Movimentos por Moradia) se reuniu no Palácio do Governo para uma manifestação.

No mesmo dia 12 de fevereiro, o grupo *Cia. Cachorra* instalaria uma placa em frente à ocupação, onde lia-se “Zona de Poesia Árida”. A frase havia surgido durante uma oficina realizada com estudantes na biblioteca Oswald de Andrade, em que um passeio pelo centro de São Paulo revelou para eles a aridez do lugar, que por outro lado não deixava de secretar poesia. Destas reflexões teria surgido esta frase curiosa, transposta para o contexto da ocupação. Além de estampado em placas e na calçada em frente à Prestes Maia, o mote também inspirou algumas

⁸⁶ No dia previsto para a ação despejo seria publicado, na Folha de São Paulo, o texto “Revitalizar sem segregar: o direito à cidade”, onde Aziz Ab'saber, Maria Rita Kehl e Pádua Fernandes (2006) fazem um apelo “ao prefeito Kassab para que inicie sua administração com um gesto que marcará de modo positivo a cidade”, legalizando a ocupação Prestes Maia.

⁸⁷ Conferir, a este respeito, o curta-metragem de 2006 “Quem representa o povo?”, que trata da versão da performance realizada na Prefeitura de São Paulo, em novembro de 2005, durante o EIA (Experiência Imersiva Ambiental). Ele é atribuído a *Gira*, o pseudônimo de Mariana Cavalcanti. O curta pode ser visto no seguinte link <<https://tinyurl.com/yy85v3df>>. Acesso em: 22/04/2021.

ações do grupo no local. Fabiana Prado, integrante do *Cia. Cachorra*⁸⁸, em entrevista concedida a André Mesquita, faz o seguinte relato:

Colocamos a placa com a frase na frente do prédio porque a gente também acha que o Prestes é uma *Zona de Poesia Árida*, onde tudo foi se embrutecendo. Existem muitas vidas que estão florescendo ali, mas é necessário olhar para aquelas relações e ver como o poder público e a polícia tratam essas pessoas a pau e pedra (...). Plantamos uma árvore na frente do prédio como símbolo de uma ação mais afetiva. Fizemos um canteiro para a muda e, ao lado dela, colocamos um bilhete com a frase “programa de irrigação poética”. É um pouco dessa metáfora da irrigação para acabar com a aridez. Para mim, isso é colocar poética no mundo, criar linguagem (MESQUITA, 2008, p. 406).



Figura 15: Evento “Integração sem posse X Reintegração de posse” (2006) - Entrada da Biblioteca Prestes Maia / Mariana Cavalcante, Quem Representa o povo? e Túlio Tavares, Mickey Mouse. Fonte: <<https://tinyurl.com/p4w2ycu7>>. Acesso em: 22/04/2021.

O ano de 2006 também seria marcado por importantes iniciativas continuadas no âmbito da ocupação, dentre as quais destaca-se a *Escola Popular Prestes Maia*. De acordo com a reportagem “Uma escola contra a estupidez”, publicada no Caderno Cultura do jornal *Brasil de Fato*, a escola foi concebida para abrigar uma série de atividades educativas envolvendo,

prevenção contra a gravidez, direitos legais dos cidadãos, desenho, performances, reciclagem e manutenção de computadores, internet, software livre, vídeo, alfabetização de adultos, construção de brinquedos com material reciclável, fotografia, hip hop, entre outros (RODRIGUES, 2006, p. 16).

⁸⁸ Conferir, a respeito do grupo Cia. Cachorra, o blog <<https://tinyurl.com/4t2e8mya>>. Acesso em: 22/04/2021.

Neste âmbito seria concebido o *Cineclube de Documentários Brasileiros*, em que os artistas Graziela Kunsch e Cristian Cancino não apenas exibiam e discutiam documentários, mas estimulavam os participantes a produzi-los.

A IX Bienal de Havana daquele ano teria como mote as "Dinâmicas da Cultura Urbana", o que levou a curadora cubana Ibis Hernández Abascal a selecionar 13 coletivos paulistanos⁸⁹. Mas a falta de verba para a viagem e a oportunidade de trazer visibilidade para a ocupação⁹⁰ acabou resultando em uma solução inusitada: relatos, reflexões e notícias de ações realizadas no Prestes Maia seriam periodicamente enviados por fax para uma sala em Havana. Cada coletivo teria uma bobina de fax para usar, como um modo de driblar a centralização da curadoria, ao mesmo tempo não abdicando de realizar algo como uma ação direta na ocupação. Nesta ocasião, os coletivos convidados organizariam uma exposição na *Galeria Vitrine*, um espaço de arte que habitava o interior da ocupação e que foi fundada para abrigar a mostra inaugural *Território São Paulo*, exibida entre os dias 31 de março e 30 de abril de 2006. Contudo, por conta de problemas na conexão, a máquina de fax em Havana não receberia nada durante a abertura e seria retirado da exposição, de modo que a sala ficaria vazia.

O período que se sucedeu à exposição *Território São Paulo* marcaria um arrefecimento gradativo na participação dos artistas junto ao Prestes Maia. Aos poucos, os *Sábados Culturais* foram perdendo o engajamento dos artistas e, à medida que o despejo parecia cada vez mais remoto, os moradores também foram se distanciando. Neste contexto, uma negociação entre as lideranças da ocupação e a prefeitura de São Paulo decidiu pela concessão de bolsas-aluguéis para que as famílias pudessem arcar com outros espaços enquanto um prédio destinado a elas era construído. Assim, a ocupação seria pacificamente desocupada. De acordo com Fabiane Borges,

Esse prédio-prometido era mais uma obra de prédios populares, com taxas baratas, pagamento mensais, que grande parte dos moradores da ocupação Prestes Maia não conseguiria pagar. Muitos estavam felizes pela possibilidade de ter um apartamento, e pelo fato de enfim ter uma casa própria para poderem ter sua vida de trabalhadores com casa. Outros sabiam que isso era a grande ilusão, mas não tinham opção (BORGES, 2010, p. 204).

⁸⁹ Tratava-se dos coletivos *A Revolução Não Será Televisada*, *BijaRi*, *Catadores de Histórias*, *Cia. Cachorra*, *Cobaia*, *Contra-Filé*, *Coringa*, *Experiência Imersiva Ambiental (EIA)*, *Elefante*, *Esqueleto Coletivo*, *Frente Três de Fevereiro*, *Nova Pasta* e *TrancaRua*.

⁹⁰ A este respeito conferir a reportagem "Coletivos 'vão' à Bienal de Havana via fax", publicada na Folha de São Paulo (LONGMAN, 2006).

5

Entre a crítica institucional e a institucionalidade crítica: uma análise de Zona de Poesia Árida e Poética do Dissenso

Uma exposição sobre o Dada. Outra! Qual é o problema com todo mundo, querendo fazer do Dada uma peça de museu? O Dada era uma bomba... você consegue imaginar alguém, meio século depois que uma bomba explodiu, tentando coletar seus estilhaços, para então colá-los e exibi-los? [15]

Max Ernst

Acredito que o movimento desses coletivos será famoso quando não oferecer mais perigo, quando não cheirar mais a merda, quando virar fotos, filmes, livros, mestrado, doutorado, pós-tese, estiver em grandes bienais e museus para dizer o quanto aquele ato simbólico foi importante.

Túlio Tavares

A órbita do coletivismo artístico e ativista que, na primeira década dos anos 2000, gravitou ao redor da ocupação Prestes Maia, foi desdobrada em duas exposições exibidas no Museu de Arte do Rio (MAR) na década seguinte. Se tratou do suporte instalativo *Poética do Dissenso*, no âmbito de *O Abrigo e o Terreno* (01 de março a 14 de julho de 2013), e da exposição *Zona de Poesia Árida* (27 de janeiro a 31 de maio de 2015). Com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, *O Abrigo e o Terreno* reunia

artistas e iniciativas (...) em torno de uma questão que – dadas as reformas urbanísticas que hoje transfiguram o Brasil, principalmente o Rio de Janeiro – se faz especialmente urgente: as concepções de cidade e as forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público/privado (DINIZ & HERKENHOFF, 2013, n.p.).

A exposição compunha um dos eixos curatoriais do museu recém fundado, cujo foco eram as relações entre arte e sociedade no Brasil.

Zona de Poesia Árida também fazia parte deste eixo, desta vez destinada unicamente à órbita de coletivos paulistanos e contando com a curadoria de duas de suas figuras centrais: Daniel Lima e Túlio Tavares. O crítico de arte Paulo Herkenhoff, então diretor cultural do Museu de Arte do Rio, explicitou esta abordagem na *Conversa de Galeria*. Nessa ocasião, ele vinculou o recorte de *Zona de Poesia Árida* ao interesse do museu em expor manifestações artísticas implicadas em mudanças sociais, a contrapelo de um certo pensamento moderno,

em que a arte se colocaria acima da situação concreta dos cidadãos e das classes⁹¹. Mas, desta vez, a exposição se desdobraria na incorporação dos trabalhos exibidos ao *Fundo Criatividade Coletiva/ Doação Funarte*, formado por meio da 6ª edição do *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça*.

Embora pudesse parecer algo inusitado, não foi a primeira vez que reminiscências de ações estético-políticas deste tipo eram expostas em museus e instituições, eventualmente incorporadas às suas coleções. Dentre as diversas mostras que reuniram este mesmo ecossistema de coletivos, poderíamos destacar *Campo Coletivo*⁹², *Olho da Rua*⁹³, *Nove coletivos uma cidade*⁹⁴ e *10 x 1*⁹⁵. A respeito da exposição de ativismos políticos e artísticos, Felipe Brait, membro do coletivo *Frente Três de Fevereiro*, aponta que

A “estética ativista”, pelo menos nessa última década, se tornou um modismo na arte contemporânea. Não buscamos nos inserir [no mercado], mas o próprio contexto da arte contemporânea acaba olhando para quem está produzindo ações que tenham mais embasamento e consistência (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 102).

Mas quando questionado sobre quais seriam as estratégias do coletivo para entrar no meio das artes, Daniel Lima afirma, categoricamente: “não temos um projeto muito específico” (REZENDE & SCOVINO, 2010, p. 100).

Contudo, embora possa ser uma tendência ou um modismo, esse tipo de transposição nem sempre se dá de modo totalmente pacífico. Ela faria emergir uma série de debates explosivos em *O Abrigo e o Terreno* e *Zona de Poesia Árida*. Nas duas mostras, a reboque de toda uma história pregressa de conflitos com instituições, a *crítica institucional* dos coletivos se dá em algumas camadas. Se

⁹¹ Paulo Herkenhoff mobiliza uma certa leitura do modernismo, que compreende uma separação radical entre arte e sociedade, colocada em marcha especialmente por críticos formalistas como Clement Greenberg, crítico americano que se tornaria uma espécie de patrono do abstracionismo moderno, identificando-o “com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica” (GREENBERG, 1997, p. 101).

⁹² Exibida no Centro Cultural Maria Antônia (São Paulo), em 2008, a mostra reuniu ações dos coletivos *Espaço Coringa*, *Poró*, *Cine Falcatrua*, *Laranjas*, *GIA* e *Base Móvel*.

⁹³ Exibida na Galeria Olido (São Paulo), em 2009, a mostra reuniu os artistas Alderon Costa, Augusto Citrangulo, Antonio Brasiliano, Anderson Barbosa, Eduardo Verderame, *Esqueleto Coletivo*, F?, Fabiane Borges, Felipe Brait, Flávia Vivacqua, Floriana Breyer, Guto Lacaz + Celso Jitahy, Lucas D., Marcos Vilas Boas, Mariana Cavalcante, Paulo Zeminian, Rodrigo Araujo, Peetssa, Pedro Ranciaro, Sebastião Nicomedes e Túlio Tavares.

⁹⁴ Exibida no SESC Consolação (São Paulo), em 2012, a exposição reuniu os coletivos *BijaRi*, *Projeto Matilha*, *COBALA*, *Contrafilé*, *EIA*, *Esqueleto Coletivo*, *Frente 3 de Fevereiro*, *Nova Pasta* e *Ocupacidade*.

⁹⁵ Exibida na Galeria Virgílio (São Paulo), no ano de 2014, a exposição reuniu os coletivos *BijaRi*, *Casadalapa*, *C.O.B.A.I.A.*, *Esqueleto Coletivo*, *EIA*, *Frente 3 de Fevereiro*, *Projeto Matilha*, *Ocupeacidade* e *Tralha*.

podéssemos desenhar a topografia de críticas e pressupostos colocada em marcha pelos coletivos, veríamos uma paisagem povoada por diversos problemas.

Alguns críticos consideravam que a circunscrição ao meio da arte, e ao seu mercado, acarretaria a cooptação e redução das linguagens híbridas dos coletivos. Outros sustentavam que as ações teriam sua efetividade política no “mundo real” neutralizada quando mostradas através de registros, historicizadas e inseridas em narrativas históricas. Também julgavam contraditório apresentar, no Museu de Arte do Rio - epicentro simbólico do processo de *gentrificação* que se abateu sobre a região portuária do Rio de Janeiro -, todo um movimento artístico e político que havia questionado estes mesmos processos na cidade São Paulo.

Destas críticas emergem alguns questionamentos: como abordar a gentrificação em um espaço que seria fruto deste mesmo processo? Seria possível realizar a passagem de uma *crítica institucional* a uma *institucionalidade crítica*, em que a exposição constituiria uma espécie de autocrítica, e não apenas uma tentativa de redenção? Como abrigar o *dissenso* nestas mostras? Como expor ativismos urbanos em espaços institucionais, sem que esta passagem esterilize a potência política que eles carregavam em ato? Até que ponto a memória e a historicização destes ativismos, ao propagá-los, podem constituir uma possibilidade de resistência?

Intenciono apontar alguns dos discursos que se materializaram e gravitaram ao redor destas exposições⁹⁶, evidenciando parte da paisagem acidentada que compõe esta topologia de polêmicas e contradições. Ao me debruçar sobre estas duas exposições, observo o ambiente de conflitos que acompanhou a inserção de um certo ecossistema de coletivos em narrativas históricas, exposições e coleções de arte. Com este intuito, analiso uma série de discussões ocorridas durante e a partir das duas exposições em questão⁹⁷. Aqui, procuro fazer eco às diversas vozes

⁹⁶ Apesar de estarem localizados em um contexto específico, compreendendo a circulação e pervasividade destes discursos. Deste modo, *Poética do Dissenso e Zona de Poesia Árida* não representam a aurora ou o ocaso destes discursos, tampouco nos indivíduos que os proferiram. Compreendo estes discursos a partir do efeito de dispersão a que se refere Michel Foucault (2014).

⁹⁷ Os conflitos em torno de *Poética do Dissenso* serão abordados através de duas fontes: 1. As críticas publicadas no livro *Vocabulário Político para Processos Estéticos* (RIBAS, 2013), organizado pela artista e ativista Cristina Ribas, disponível em <<https://tinyurl.com/jjj93y83>>; 2. As discussões do *Debate de Encerramento* (HERKENHOFF et al, 2013), ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR) no dia 10 de julho de 2013, reunindo os curadores Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, com os professores Felipe Ceppas e Ivana Bentes, disponível em <<https://tinyurl.com/hv5tv2bw>>.

que, cada qual de seu lugar e de seu modo, qualificaram as duas mostras, discutindo as questões supracitadas de seus pontos de vista particulares. Olhando para os argumentos e as posições tomadas pelos atores envolvidos, coloco em cena algumas das querelas em torno do teor político que as ações dos coletivos carregariam, quando inseridas em espaços institucionais.

O historiador André Mesquita já havia apontado para as relações de fricção entre coletivos e as instituições, embora defenda o abandono de uma certa

visão romantizada de coletivos de artistas como “brigadas anti-institucionais”. Dentro do jogo institucional, que pode ou não dar visibilidade àqueles que interessam ao sistema, a arte ativista e coletiva têm sido absorvidas gradualmente por grandes exposições internacionais (MESQUITA, 2011, p. 233).

Contudo, se a atuação dos coletivos é recorrentemente associada à *crítica institucional*, não se trata de uma posição atribuída “de fora” a esses grupos, embora tampouco se trate de algo que lhes seria essencial. Esta preocupação foi desenvolvida no âmbito de uma série de discussões que acompanharam a própria gênese dos coletivos, como vimos no capítulo anterior. Elas passariam a compor um certo repertório de problemas que acompanharia suas diversas práticas estético-políticas. Assim, as relações conflituosas entre os coletivos paulistanos e as instituições de arte devem ser compreendidas no bojo de um certo conjunto de discussões e preocupações que foram sendo gradativamente constituídas. A formação destes problemas deve ser compreendida no seio de um certo sistema colaborativo, posto em marcha pelos coletivos e evidenciado por Daniel Lima:

O que a gente enxerga aqui é uma característica muito particular desse grupo de São Paulo, que é um sistema de colaboração muito intenso. Apesar de haver diferenças e muitos pontos de vista distintos, tem a noção de uma continuidade da pesquisa. Um grupo vai até um certo ponto com a pesquisa, o outro pega essa

Já os conflitos em torno de *Zona de Poesia Árida* são abordados através de quatro fontes: **1.** a *Conversa de Galeria* (HERKENHOFF et al, 2015), realizada no dia 27 de janeiro 2015, com a presença de Paulo Herkenhoff e integrantes dos coletivos *BijaRi*, *Catadores de Histórias*, *Cobaia*, *Contrafilé*, *EIA*, *Frente Três de Fevereiro*, *Nova Pasta*, *Ocupeacidade*, *Política do Impossível*, *ARNST* e *CIA Cachorra*, disponível em <<https://tinyurl.com/jhc7w94a>>; **2.** a primeira edição da *Rádio Debate* (HERKENHOFF et al, 2015a) transmitida pela Mídia Ninja e ocorrida no dia 28 de janeiro de 2015, com presença de membros dos coletivos *BijaRi*, *Cobaia*, *ARNST*, *Catadores de Histórias*, *EIA* e *Contrafilé*, disponível em <<https://tinyurl.com/5h4kskd8>> e na versão reduzida, com o áudio em melhor qualidade, em <<https://tinyurl.com/vm3fdyx5>> (as transcrições se referem a esta versão); **3.** a segunda edição da *Rádio Debate* (BAKER, 2015), “Coletivos e Coletividades”, ocorrida no dia 25 de maio de 2015, com presença de Julia Baker (colaboradora no MAR), além de membros dos coletivos *Contrafilé*, *Nova Pasta* e *Casa Nuvem*, disponível em <<https://tinyurl.com/33rbyxez>>; **4.** diálogo entre Fabiane Borges e Élide Lima, publicado como *Sobre a exposição Zona de Poesia Árida – Conversa de Véspera* (BORGES & LIMA, 2015), disponível em <<https://tinyurl.com/vnuxp7y3>>. Acessos em: 22/04/2021.

questão trabalha de outra maneira, segue em outro caminho com isso (HERKENHOFF et al, 2015, 54:10).

A *crítica institucional* foi um dos elementos que acompanhou a constituição desta forma de grupalidade, contribuindo para manter suas linguagens em uma relação de diálogo e tensionamento com o meio da arte. Assim, ainda que os coletivos estejam sendo “gradativamente absorvidos” pelo meio da arte, a *crítica institucional* continua sendo atualizada e marcando esta inserção, tendo assumido novos vultos no âmbito de *O Abrigo e o Terreno e Zona de Poesia Árida*. Resta compreender alguns dos elementos desta discussão específica, em consonância com um certo horizonte da crítica social que embebe nosso tempo.

O Abrigo e o Terreno lançava mão de uma série de linguagens e suportes que transcendiam o terreno das artes visuais, recorrendo ao entrecruzamento de “distintos horizontes políticos e estéticos” (DINIZ & HERKENHOFF, 2013, n.p.). Esta exposição inaugural já apontava para o interesse da instituição em aproximar as relações entre arte e sociedade brasileira, no âmbito de um museu que contava com um ambicioso projeto educativo: a *Escola do Olhar*⁹⁸. O texto curatorial delineava, como foco da mostra, retratar “as concepções de cidade e as forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público/privado” (idem). A atuação de artistas na ocupação Prestes Maia, em São Paulo, respondia muito bem ao anseio de abordar linguagens de interstício, localizadas em um território ambíguo entre a *arte* e a *não-arte*.

Tendo isto em mente, os curadores proporião o *Poética do Dissenso*, um suporte instalativo disposto no centro da sala expositiva e formado por quatro paredes cenográficas, que delimitavam um espaço interior e um exterior. Enquanto a parte interna era ocupada com quatro projeções, as paredes externas exibiam lambe-lambes, fotografias, vídeos, notícias de jornais e outros elementos que

⁹⁸ Em seu website, o Museu de Arte do Rio se define como “um espaço voltado prioritariamente para a educação, que tem na *Escola do Olhar* seus sustentáculos de atuação, em consonância com o Programa de Exposições”. A *Escola do Olhar* teria como missão “difundir as manifestações culturais e artísticas contemporâneas, sejam elas locais, tradicionais ou acadêmicas; promover o encontro entre diferentes culturas, línguas e comunidades; possibilitar o acesso ao patrimônio cultural público e privado, e desenvolver espaços de protagonismo para diferentes pessoas, instituições e grupos sociais. Tem como princípios norteadores o aprofundamento da dimensão pública da arte, o respeito aos valores democráticos, aos direitos humanos, à diversidade, à igualdade e à acessibilidade”. Conferir, a este respeito, o espaço dedicado à Escola do Olhar no website do MAR <<https://tinyurl.com/src6n9js>>. Acesso em: 22/04/2021.

documentavam a trajetória das relações entre artistas e 22 coletivos⁹⁹ no âmbito da ocupação Prestes Maia. Fabiane Borges declara, no *Debate de Encerramento*, que o contato entre o museu e este ambiente de coletivos se deu especialmente por meio de Túlio Tavares, que, por sua vez chamou a ela e a Eduardo Verderame para ajudarem na concepção do *Poética do Dissenso*¹⁰⁰. O flyer de lançamento da instalação, escrito pelos coletivos participantes, descreve a instalação como

um retrato histórico e poético do centro da cidade de São Paulo, realizado por artistas, coletivos de arte e movimentos sociais, que criaram juntos um campo de conflito contra um estado de invisibilidade. Um momento em que novas estratégias de ação surgiram para distinguir o que não cabe no que é dado como consenso (TAVARES, 2013, n. p.).



Figura 16: Suporte instalativo Poética do Dissenso, exposição O Abrigo e o Terreno (2013)
Fonte: <<https://tinyurl.com/2fst9u2p>>. Acesso em: 22/04/2021.

Clarissa Diniz (2013) também assinou um texto institucional específico para acompanhar o *Poética do Dissenso*. Ele aponta para o ímpeto de historiografar e colecionar as práticas estéticas de hibridismo entre estratégias artísticas e ativistas, concebidas por um conjunto de coletivos que nascia nos anos 2000 e que orbitou em torno da ocupação Prestes Maia. Segundo a curadora, esta produção “representa

⁹⁹ Tratava-se dos coletivos: *Nova Pasta*, *Catadores de Histórias*, *BijaRi*, *Esqueleto Coletivo*, *Coringa*, *Elefante*, *ARNST*, *Contra Filé*, *Menossões*, *EIA*, *CMI*, *COBAlA*, *Frente Três de Fevereiro*, *Cia. Cachorra*, *Artbr*, *Tranca Rua*, *Eliot e Sica*, *MSTC*, *FLM*, *Comunas Urbanas*, *Bigodistas e Integração sem Posse*.

¹⁰⁰ Em outra ocasião, Fabiane Borges (2015) atribuiria a curadoria de *Poética do Dissenso* a Túlio Tavares, Rodrigo Araújo e Eduardo Verderame.

uma inflexão na história da arte brasileira que demanda ser pensada criticamente” (DINIZ, 2013, n.p.), de modo a possibilitar que “suas prementes questões (sociais, estéticas, políticas, econômicas) encontrem ressonância” (idem). Ela parte do pressuposto de que “coleccionar, exhibir e refletir sobre esses trabalhos é ampliar seu público e o alcance histórico de suas lutas” (ibidem). Aqui há a afirmação da ideia da instituição enquanto um lugar onde certas pautas e questões sociais podem ser propagadas, tornadas públicas, mobilizando parte do ideário que coadunou a invenção dos museus. Clarissa Diniz continua:

a aquisição desse conjunto de trabalhos dá as bases para uma discussão em torno dos processos de publicização e institucionalização da arte – e, de modo geral, das práticas de criação e resistência da sociedade –, debate fundamental que exige das instituições uma renovada capacidade de autocrítica, ao qual o MAR deverá dedicar-se também por conta da coleção em questão (DINIZ, 2013, n.p.).

Contudo, no *Debate de Encerramento* Fabiane Borges relata que houve muito pouco espaço para debates e para uma autocrítica do museu no âmbito de *O Abrigo e o Terreno*. Se endereçando aos curadores, a artista se declarou decepcionada com o fato de o museu não ter propiciado um espaço de crítica proporcional às desavenças que ela própria enfrentou para estar lá e à potência política oferecida pela exposição. Em suas palavras:

As críticas mais contundentes que saíram foram contra o nosso trabalho e estão na nossa revista (...) não tem investimento em uma crítica, sabe? Não sai em lugar nenhum, não houve debate (...) acho que vocês devem investir mais na questão da crítica, de chamar para o debate mesmo, de fazer essas coisas terem força (HERKENHOFF et al, 2013, 12:50).

Fabiane Borges se refere à terceira edição da revista virtual *Na Borda*, dedicada exclusivamente a textos que apresentassem as críticas e polêmicas referentes à exposição supracitada. Esta edição foi intitulada *Vazadores*¹⁰¹ e estava sendo lançada no próprio *Debate de Encerramento*, em falas entrecortadas pelos ruídos de sirenes e máquinas que efetivavam a reforma da Praça Mauá. Eles entram pelas janelas de vidro translúcido do Museu de Arte do Rio e parecem incrementar a discussão que tem lugar no interior da instituição. Fabiane Borges relata que

¹⁰¹ O nome foi inspirado em questões apontadas pela própria Fabiane Borges em 2011 e publicadas no texto *Vazadores (os ladrões da galeria)*, onde ela conceitua os vazadores como “lugares abertos dentro do evento, da exposição, que funcionem para receber a demanda externa (...). O que importa é manter esse espaço vivo para receber as informações de fora, deixar vazar o conteúdo interno, manter um diálogo com o lado de fora, com o externo” (LIMA & TAVARES, 2011, p. 14). No início da exposição *O Abrigo e o Terreno* havia sido criado o blog *Vazadores*, onde foram documentadas diversas discussões ocorridas em torno da mostra, principalmente por e-mail. O blog podia ser acessado através deste site: <<http://vazador.wordpress.com>>, mas não está mais disponível.

Quando o museu nos convidou, a partir do Túlio [Tavares], rolou um incômodo, logicamente, porque a gente sabe que este museu faz parte, sim, de um projeto de gentrificação, higienização, revitalização, faz parte da ideia dos grandes universos turísticos preparados para os grandes eventos: quer dizer, de certo modo ele representava tudo aquilo que a gente lutava contra (...) então se tratava sim de um paradoxo, de uma incoerência, que nos deixou muito perturbados (HERKENHOFF et al, 2013, 7:05).

Para mitigar este paradoxo, a artista relata que teve a ideia de retratar a experiência passada das lutas por moradia em São Paulo, simbolizadas pelo Prestes Maia, em paralelo aos processos de gentrificação simbolizados pelo MAR. Com este intuito, Fabiane Borges tentou convocar, através de uma lista de e-mails, alguns grupos ativistas engajados nas resistências aos processos urbanos de exclusão que ocorriam em paralelo à exposição e eram decorrentes dos preparativos para a recepção dos Grandes Eventos no Rio de Janeiro¹⁰². A artista cita territórios como Aldeia Maracanã, Vila Autódromo e a própria Praça Mauá, cujas disputas ela almejava exibir em um vídeo.

Contudo, ao se darem conta de que se tratava do MAR, estes grupos fariam severas críticas a Fabiane Borges, Túlio Tavares e Eduardo Verderame, acusando-os de falta de ética e incoerência em redes sociais e listas de e-mails. Os três também propuseram a ideia de trazer um ônibus de sem-teto para a abertura da exposição, sendo novamente alvos de críticas, que os acusaram de instrumentalizar essas pessoas “para endossar as políticas de gentrificação, fazê-los de bobo, basicamente” (HERKENHOFF et al, 2013, 11:20). O blog e a edição *Vazadores* da revista *Na Borda* teria surgido justamente do intuito de dar vazão a esses críticos, mas Fabiane Borges aponta para o risco desta iniciativa: “a gente é até bem louco. Fazer uma revista de crítica que fala mal da gente, dar esse espaço, é muito bom, é uma tentativa de chamar para nós a discussão” (HERKENHOFF et al, 2013, 12:05).

Ainda assim, para muitos críticos, a iniciativa de visibilizar as polêmicas através do blog e da revista, não seria suficiente. A artista e ativista Cristina Ribas¹⁰³ participou da troca de e-mails supracitada e questionou a estratégia de vazamento colocada em marcha no âmbito de *Poética do Dissenso*. Remetendo ao que havia sido apontado por Fabiane Borges, ela relata que não foi aberto um espaço para que

¹⁰² Tratou-se da Copa das Confederações (2013), Jornada Mundial da Juventude (2013), Copa do Mundo (2014), Jogos Olímpicos (2016).

¹⁰³ Cristina Ribas integrou o Grupo Laranjas, coletivo de artistas de Porto Alegre, atuante entre 2001 e 2008. Além dela, ele reunia os artistas Cristiano Lenhardt, Fabiana Rossarola e Jorge Menna Barreto.

os grupos ativistas e militantes cariocas pudessem de fato participar, tendo sido apenas convidados a indicar vídeos a serem exibidos na exposição. Assim, eles ficaram relegados a “vazar o que já estava agenciado (a participação na exposição) (...) [um] vaziar digamos, pequeno, a partir do evento maior” (RIBAS, 2014, p. 281).



Figura 17: Abertura da exposição O Abrigo e o Terreno (2013).
Fonte: < <https://tinyurl.com/fvzfbzbu>>. Acesso em: 22/04/2021.

Cristina Ribas também questionaria as camisetas vestidas por ex-moradores da ocupação, pelos curadores e artistas no dia da abertura. Nestas blusas lia-se “GENTRIFICADO”, em grafismos extraídos dos lambe-lambes concebidos pelo coletivo *Bihari* e colados dez anos antes nas cercanias do Prestes Maia. Ribas se pergunta se “essa ação refeita no Mar era uma intervenção irônica, e se considerava que a ironia se desdobrava também sobre os corpos, que se identificavam em parte como novos-agentes de um processo irreversível de gentrificação” (RIBAS, 2014, p. 286).

Para ela, dada a relação intrínseca do museu com esse processo, os coletivos sequer deveriam ter participado da exposição, pois haveria “momentos em que a ética grita no corpo e o que se autoriza, então, é deliberadamente dizer ‘não’” (RIBAS, 2014, p. 288). Deste modo, o *dissenso* que integra o título do núcleo expositivo teria então se constituído

diretamente em relação à aceitação de participação propriamente dita no Museu, em como alguns de nós produziam estritamente um NÃO como negação de um acoplamento àquele Museu gentrificante, enquanto que para os artistas do Poética do Dissenso aquela era uma participação possível. Para não cair em dicotomias que congelam dentro e fora, vivo e morto, potente e impotente, bom e mal, inocente e ofensor, oprimido e opressor... alguns sugeriram pensar (...) uma participação não binária (não como adesão) e mais como uma crítica ou atravessamento... O desafio de se converter em atravessamento considerando que se atravessa uma dinâmica

institucional como essa (MAR), contudo, sempre passará pelo crivo da instituição ela mesma, senão não é que se fará vazar (RIBAS, 2014, pp. 282-283).



Figura 18: Exposição Zona de Poesia Árida (2015)
 Fonte: < <https://tinyurl.com/y79ehywc>>. Acesso em: 22/04/2021.

Algumas destas críticas seriam aprofundadas dois anos depois, no âmbito da exposição *Zona de Poesia Árida*. Desta vez a exposição inteira foi dedicada à órbita do coletivismo artístico e ativista que se deu em torno da ocupação Prestes Maia. Ela apresentou um panorama do cenário de ativismo artístico paulista que se configurou no início dos anos 2000, em suas interfaces com os movimentos sociais. Os curadores, Daniel Lima e Túlio Tavares, foram figuras centrais na constituição do circuito de coletivos exibido, além de já terem promovido uma série de eventos do tipo. O conteúdo da mostra foi constituído de 55 trabalhos produzidos por 16 coletivos paulistanos¹⁰⁴, reunindo vídeos, fotografias, gravuras, intervenções e performances.

Se Fabiane Borges havia criticado o espaço de debate e crítica que o museu dedicou para *Poética do Dissenso*, *Zona de Poesia Árida* contou com uma *Conversa de Galeria* e duas edições da *Rádio Debate*, realizadas no próprio museu. Nestas ocasiões, o conjunto de questionamentos que havia emergido em *Poética do*

¹⁰⁴ Trata-se dos coletivos *A Revolução Não Será Televisada*, *BijaRi*, *Catadores de Histórias*, *Cia Cachorra*, *COBALA*, *Contrafilé*, *Dragão da Gravura*, *EIA*, *Elefante*, *Espaço Coringa*, *Esqueleto Coletivo*, *Frente 3 de Fevereiro*, *Mico*, *Nova Pasta*, *ocupeacidade e Política do Impossível*.

Dissenso foi novamente mobilizado. No âmbito da *Primeira Rádio Debate*, a fala de Rodrigo Araújo, integrante do coletivo *BijaRi*, situa essa tensão:

eu me pergunto: nós, que estivemos lá em São Paulo, numa frente de luta muito radical, clara, durante mais de dez anos, contra a gentrificação da cidade, contra esse tipo de construção de cidade que é excludente, contra a construção desse espaço que não inclui, que socio politicamente não agrega. Como que a gente tá aqui dentro desse lugar que faz parte de tudo aquilo que a gente lutou contra? Então a nossa presença aqui é uma grande contradição (HERKENHOFF et al, 2015a, 4:55).

Mas além da contradição supracitada, o teor da *crítica institucional* ganhou mais uma camada no âmbito desta exposição: a efetividade política dos trabalhos expostos também foi interrogada. Para muitos dos artistas e coletivos participantes, a mostra teria esterilizado o teor político original destas ações invariavelmente efêmeras, ao inseri-las naquele espaço institucional mediante suportes documentais. Estas estratégias expográficas, amplamente utilizadas em trabalhos artísticos de natureza transitória, não carregariam consigo a dimensão de interferência no mundo real, anulando sua carga política de ação direta *in loco*.

Este seria um dos questionamentos colocados por Fabiane Borges à exposição, no âmbito de uma conversa com escritora e ativista Élide Lima, que resultaria no texto *Sobre a exposição Zona de Poesia Árida – Conversa de Véspera*, distribuído virtualmente. Fabiane sugere que os coletivos tenham desenvolvido uma arte situada nas bordas da linguagem, portanto totalmente refratária ao formato museológico. Ela se pergunta se seria mesmo possível “chamar de registro certas peças dessa coleção, agora museológica (...) [e se,] de dentro do museu, ela continuará ativando a voz das ruas?” (BORGES & LIMA, 2015, p. 3). A artista também afirma que a mostra reúne “uma arte sem linguagem de arte, uma arte de registro, que mostra o artista agindo, mas não tem profundidade na linguagem estética em si mesmo” (idem), uma vez que foram “feitas mesmo para a rua e não para um museu” (ibidem), resultando em trabalhos óbvios e panfletários. Nas considerações de Fabiane Borges vemos de que modo a discussão sobre uma despolitização das ações de ativismo, decorrente de sua inserção institucional e distância da vida, está entrelaçada a uma discussão relativa aos suportes empregados.

Mais ou menos na mesma época em que diversos artistas manifestavam os horizontes de uma *crítica institucional* em sua poética, uma série de teóricos

também começaram a conceituá-la, como foi o caso do crítico alemão Peter Bürger. Em seu livro *Teoria da Vanguarda*, publicado em 1974, ele localiza um germe da *crítica institucional* nas vanguardas históricas, quando “o subsistema social da arte entra no estágio da autocrítica” (BÜRGER, 2009, p. 52). Curiosamente, o ponto de vista de Fabiane Borges encontra eco em algumas das questões que este teórico havia atribuído ao âmbito das vanguardas artísticas:

Na obra de arte engajada há sempre o perigo de que o engajamento permaneça exterior à própria obra - como totalidade forma-conteúdo - e lhe destrua a substância. Neste nível da argumentação, movimenta-se a maior parte das críticas à arte engajada (...). Nos casos em que a organização da obra a partir do engajamento dá resultado, um outro perigo ameaça a tendência política: sua neutralização por meio da instituição arte. Recebida no contexto de uma produção cuja característica comum consiste no descolamento da práxis vital, a obra que dá forma ao engajamento, segundo a lei estética da organicidade, é tendencialmente percebida como mero produto artístico. A instituição arte neutraliza o conteúdo político da obra individual (BÜRGER, 2009, pp. 159-160).

Se Fabiane Borges compreende que a distância das ruas e a falta de uma *linguagem estética em si* esterilizam a política dos trabalhos dos coletivos, para Peter Bürger uma obra de arte engajada se veria despida de seu teor político uma vez inserida no contexto institucional e descolada da vida, mas também caso o engajamento permaneça exterior ao próprio trabalho. Ambos compreendem a necessidade de uma indistinção entre forma e matéria como condição para qualquer produção artística que se queira política.

O crítico também considerou que o “efeito social de uma obra não pode ser simplesmente medido nela própria; que o efeito é decisivamente codeterminado pela instituição dentro da qual a obra funciona” (BÜRGER, 2009, p. 160). A própria incidência da instituição nos efeitos sociais de uma obra, bem como a necessidade de um “meio” para que a arte seja identificada enquanto tal, já apontam para a indefinição de suas fronteiras. Aqui, a aplicação da categoria *arte* não depende de atributos intrínsecos percebidos em um objeto dado, mas o próprio recorte deste objeto enquanto *arte* acarreta outros modos de percebê-lo. Se a arte passa a depender de um dispositivo que a circunscreve e a torna visível enquanto tal, então esse recorte - aqui representado pela instituição - se torna parte constitutiva da materialidade de uma obra.

Se fôssemos capazes de localizar uma espécie de “núcleo duro” da *crítica institucional*, poderíamos dizer que ela compreende a arte em sua circunscrição a um campo social, prenhe de assimetrias e relações de poder a serem evidenciadas.

A contrapelo de todo ímpeto autonomista da arte - cuja separação da vida o museu muitas vezes representaria -, as diversas formas de *crítica institucional* defendem a impossibilidade de dissociá-la das condições materiais que a circunscrevem. Este pressuposto geral serviu de matriz para uma miríade de práticas que vêm se desdobrando, não apenas de acordo com as condições materiais tomadas como elemento a ser problematizado nas instituições, mas com os contextos em que emergiram, sempre modulados pelas estratégias particulares dos artistas. Assim, o âmbito da *crítica institucional* vem assumindo diversos matizes que, até certo ponto, manifestam determinados horizontes da crítica social correntes em cada momento.

Bürger pontua que o movimento dadaísta, por exemplo, “não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa” (BÜRGER, 2009, p. 53). Suas críticas teriam tornado “reconhecível a instituição arte em seu papel determinante para o efeito da obra individual” (BÜRGER, 2009, p. 154) e em sua dissociação da *práxis vital*. Neste sentido, as vanguardas teriam tornado visível a instituição de arte, já na forma de uma crítica. O autor interpreta os *ready-made* de Marcel Duchamp neste sentido, asseverando que eles

produzem sentido apenas em relação à categoria de obra de arte. Quando Duchamp assina um objeto qualquer, produzido em série, e o envia a exposições de arte, essa provocação pressupõe um conceito do que seja arte. O fato de Duchamp assinar os *ready-made* guarda uma clara referência à categoria de obra (...). A provocação de Duchamp se dirige contra a instituição social da arte como tal; na medida em que a obra de arte pertence a essa instituição, esse ataque vale igualmente para ela (BÜRGER, 2009, p. 107).

Considero importante frisar que, ao naturalizar o tipo de transposição desferido por Marcel Duchamp, apenas porque o artista hoje faz parte de um certo cânone ocidental da história da arte, negligenciamos toda a polêmica que o gesto radical do artista instaurou, na época, bem como sua potência de estranhamento.

Em todo caso, enquanto a polêmica instaurada pelo gesto de Duchamp teria se dado no âmbito de uma disputa sobre a pertinência ou não dos *ready-mades* à arte, no caso de *Zona de Poesia Árida*, a discussão giraria em torno da pertinência ou não dos registros expostos à *política*. Por sua vez, se a *crítica institucional* dos anos 1960 e 1970 defendia a saída da arte de seus espaços próprios, tanto no âmbito das vanguardas, quanto das duas exposições em pauta, tratava-se do movimento contrário: levar a *não-arte*, ou a *não-apenas-arte*, para dentro das instituições.

Contudo, enquanto a operação duchampiana poderia ser mais facilmente caracterizada como um *deslocamento* – muito embora, como observado por Peter Bürger, o artista também tenha nomeado e assinado os *ready-mades* -, convém problematizar o uso da palavra *transposição* para denominar a inserção de ativismos nos espaços da arte. Ele pode acarretar a compreensão de que as ações dos coletivos estariam totalmente apartadas do meio da arte, sendo colocadas em contato com este por meio de um gesto curatorial. Devemos recordar que diversos membros dos coletivos são artistas, de modo que as próprias lógicas poéticas que subjazem à arte não cessam de permear suas ações, como vimos nos capítulos precedentes. Além disso, o uso do termo *transposição* poderia levar ao entendimento de que as ações dos coletivos teriam chegado “intactas” nos espaços da arte. Contudo, como já apontado, a efemeridade destas intervenções determinou que apenas textos, vídeos, fotografias ou objetos fossem mostrados.

Nos mesmos anos 1960 e 1970 em que a *crítica institucional* ganhou força, a exposição e comercialização de documentos de ações efêmeras se tornou uma prática corrente na arte, no bojo dos processos de *desmaterialização da obra*¹⁰⁵, como denominados pela crítica Lucy Lippard (2007). De acordo com a teórica e crítica da arte Cristina Freire, haveria um liame fundamental entre os ímpetus de *crítica institucional* e de *desmaterialização da obra*, em que a transitoriedade dos meios rejeita “a perenidade museal, invoca o processo, mais do que a estaticidade do objeto artístico como *modus operandi* da arte” (FREIRE, 1999, p. 30).

A autora compreende que as fotografias inicialmente tinham como função servir de “índices das obras, sinais do processo de sua formulação. Nas performances, as fotografias registram o ocorrido, ali, naquele momento. Lembremos que o papel inicial da fotografia na arte Conceitual foi documentar ações ou fenômenos” (idem, p. 103). Neste caso, caberia compreender obra e registro como duas materialidades diferentes, ainda que estes documentos tenham se tornado, muitas vezes, as únicas reminiscências passíveis de serem comercializadas, colecionadas e exibidas. Contudo, ela aponta um risco que ronda este tipo de inserção institucional: “a narrativa oficial de que falamos tem o poder

¹⁰⁵ Observo com desconfiança a ideia de que o conceitualismo tenha provocado uma *desmaterialização da arte*, compreendendo que ele tenha, do contrário, contribuído para diversificar as materialidades da arte.

de descartar trabalhos a partir dos suportes utilizados, ou tentar assimilá-los às categorias já repertoriadas e aceitas de arte” (ibidem, p. 45).

Se esse procedimento inicialmente conduz a uma contradição - a de tornar palpável aquilo que foi produzido como crítica à perenidade dos meios -, ele seria, aos poucos, incorporado ao próprio pensamento poético dos trabalhos conceituais. Assim, ainda nos anos 1960, os artistas reunidos em torno da Arte Conceitual¹⁰⁶ embaralhariam as diferenças entre obra e reminiscência, instaurando um questionamento profundo em torno do estatuto da documentação de ações efêmeras e sua exposição, ao mesmo tempo em que manifestam um ímpeto de aproximação entre forma e matéria artísticas. Cristina Freire indica que, nestes casos, a

fotografia, como elemento integrante do projeto, não se limita a uma existência a posteriori, ela integra o próprio processo de elaboração do trabalho (...). A imagem fotográfica torna-se, na arte Conceitual, elemento componente da obra e não mero registro documental (FREIRE, 1999, p. 96).

Em todo caso, estas discussões em torno das diferenças entre uma obra e seu registro não cessam de obliterar algumas questões. Pois até que ponto poderíamos considerar a efetiva realidade de uma experiência que fosse original e imediata, e que um documento, fotografia ou vídeo seria capaz de restituir? Qualquer acontecimento não estaria invariavelmente vinculado a uma lembrança, de tal modo que toda experiência já se encontra, de partida, mediada? Interrogações similares poderiam ser endereçadas à compreensão de que a haveria um museu – tal como uma caverna onde vemos apenas sombras de um exterior inalcançável - em cujo interior as experiências são inescapavelmente mediadas, apartado de um mundo real, onde a política de fato poderia acontecer. Ressalto que compreender o museu como um espaço necessariamente apartado da *práxis vital* é desconsiderar a permeabilidade infinita entre a *arte* e a *não-arte*, ou entre *arte e vida*, que foi posta em marcha com o advento do *regime estético*

Aqui, seria preciso reconsiderar as relações entre arte e sociedade seguindo o rastro deixado por Jacques Rancière, portanto mantendo a cena complexa de

¹⁰⁶ A este respeito sigo a definição proposta por Cristina Freire, que se vale “da denominação arte Conceitual num sentido estendido (aqui equivalente à arte de endereçamento conceitual e conceitualismo). O que se faz relevante para nós são: as estratégias utilizadas na elaboração das obras (preponderância da ideia), algumas características freqüentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época” (FREIRE, 1999, pp. 15-16).

ambiguidades e contaminações que o *regime estético* coloca em cena. De acordo com o filósofo, este regime seria o resultado de uma trama de processos históricos “que dá novo significado à divisão das formas de nossa experiência” (RANCIÈRE, 2011c, p. 2). Essa trama, por sua vez, “tomou forma em discursos teóricos e atitudes práticas, na percepção individual e em instituições sociais – museus, bibliotecas, programas educacionais – e em invenções comerciais também” (idem).

O desenvolvimento deste regime, bem como o modelo dissensual de eficácia que lhe acompanha¹⁰⁷, seria indissociável da invenção dos museus modernos, dos quais se destacam o Museu Britânico, fundado em 1759 e o Museu do Louvre, de 1793. Este advento teria desempenhado um papel fundamental na materialização de um sensorio específico, uma vez que significou a exibição, em um mesmo espaço, de um conjunto indistinto de obras com diferentes tempos, materialidades e origens. Esta desordem, que é intrínseca aos museus, pode ser observada como um sintoma do embaralhamento da antiga hierarquia entre as artes, fundamental para a imbricação entre arte e política.

Seguindo este raciocínio, Rancière compreende o museu, “não como simples edifício, mas como forma de recortar o espaço comum e modo específico de visibilidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 89). Estes espaços se constituem como instâncias de enunciação coletiva que performam determinados recortes espaço-temporais, incidindo sobre o horizonte de sentidos atribuídos aos objetos expostos. Eles passam a privilegiar uma neutralização da ordem, diferentemente das funções e “hierarquias a que as obras estavam submetidas quando adornavam os palácios dos príncipes ou ilustravam os dogmas da religião” (RANCIÈRE, 2011c, p. 5). O filósofo explicita que o lugar apartado que o museu define

bem poderia ser a última forma de um tipo de espacialização da arte surgido mais ou menos na mesma época que o conceito de estética, que é também a época da Revolução Francesa. Isto é, o museu, um lugar onde visitantes solitários e passivos vêm encontrar a solidão e a passividade de obras despojadas de suas antigas funções de ícones da fé, de emblemas do poder ou de decoração da vida dos Grandes (RANCIÈRE, 2010c, p. 47).

É importante destacar que muitos destes objetos sequer eram considerados artísticos em sua origem, como seria o caso das obras trazidas da Grécia Antiga, onde arte e vida constituiriam um todo orgânico. Assim, a ideia de arte que emerge

¹⁰⁷ Conferir, a este respeito, aquilo que Jacques Rancière chama de modelos de eficácia da arte (“Paradoxos da Arte Política”, In: RANCIÈRE, 2010, pp. 77-122)

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 neste âmbito se dá na forma de uma “contradição de fundo que torna a Arte autônoma enquanto esfera da experiência, mas ao mesmo tempo que erradica as fronteiras que separavam os objetos ‘artísticos’ dos objetos e formas da vida prosaica” (RANCIÈRE, 2011c, p. 5). Aqui, os paradigmas de autonomia, que a *crítica institucional* toma por alvo, não devem ser atribuídos à arte, mas a uma experiência.

A reconfiguração sensível que o *regime estético* coloca em movimento acarretaria a emersão de uma nova proximidade entre formas de arte e formas de vida, abrindo 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. As lógicas que presidem a identificação de algo como arte não passam mais pela assimilação de uma natureza intrínseca ao objeto, mas por sua inserção em um determinado campo específico onde uma forma de fruição é privilegiada. De acordo com Jacques Rancière, “o *sensorium* estético que torna visível os produtos da arte como produtos da arte, não lhes concede com isso nenhuma matéria, nenhuma qualidade sensível que lhes pertença propriamente” (RANCIÈRE, 2010d, p. 179, tradução nossa [16]). Assim, o *regime estético* introduz nos horizontes expressivos uma multiplicidade de assuntos, materialidades e personagens que antes não ocupavam o terreno da arte.

Seu advento, com a subsequente quebra de hierarquias que os museus modernos materializaram, provisionaria as condições de possibilidade para uma certa indiferença observada pelo crítico de arte Luiz Camillo Osório. Para ele, as “distinções entre arte e não-arte, obra e documento, (...) não interessam, a priori, ao discurso curatorial” (OSÓRIO, 2016, p. 170). Esta contaminação entre *arte* e *não-arte*, por sua vez, não “obstrui formas de sentir heterogêneas; ao contrário, faz do jogo entre interpretação e sentimento algo mais vivo que amplia as possibilidades de sentido da arte e do mundo em que vivemos” (idem).

Poderíamos dizer que a operação duchampiana, assim como as transposições de *Zona de Poesia Árida* e *Poética do Dissenso*, já estavam dadas em germe na própria gênese do *regime estético*. Em certa medida, as duas exposições permitem entrever de que modo a ruína ontológica da definição de arte é ainda hoje geradora de *desacordos*, integrando os modos de sentir heterogêneos que

caracterizam o regime de identificação da arte a que Jacques Rancière denomina de estético. Neste sentido, a permeabilidade entre *arte* e *não-arte* pode ser vista como uma das condições de possibilidade para a *crítica institucional* pois, em um regime em que a arte é identificada de acordo com a sua materialidade intrínseca, não faria sentido pensar que algum fator externo à obra pudesse incidir sobre ela.

Contudo, embora o diagnóstico de capturas e esterilizações expressa por Fabiane Borges traduzisse a opinião de parte dos coletivos, ela não era consensual, como podemos observar na fala de Túlio Tavares, proferida no âmbito da *Primeira Rádio Debate*:

A gente é bom de foto (...). A gente vai lá na Prestes Maia, põe uma puta bandeira e essa bandeira não é uma ação na vida prática das pessoas. Sabe, assim de transformação que o ativismo se propõe, que os grupos que atuam de forma social, ou os grupos de ajuda, as igrejas, vão e fazem todo dia? A gente faz uma foto e faz desse lugar uma coisa simbólica. O Prestes Maia pra mim não tinha sentido, porque são muitos os miseráveis no mundo. Porque salvar só quinhentas famílias? (...) Eu pensava já lá muito tempo atrás, é símbolo! Eu adoto esse lugar como símbolo. Um símbolo que vai reverberar, espero, que em outras ocupações, outras gerações e não como uma ação de fato. Porque acho que esse lugar talvez seja de outras coisas. Eu me acho dentro do campo da arte. A arte trabalha com esse tipo de coisa (HERKENHOFF et al, 2015a, 11:05).

Mesmo que Túlio Tavares, como curador da exposição, muito possivelmente estivesse interessado em defender o teor político de *Zona de Poesia Árida*, podemos depreender algumas questões importantes de sua fala. Referindo-se à série de ações *Bandeiras*, do coletivo *Frente Três de Fevereiro*, o ativista destaca uma certa distância do ímpeto de efetuar mudanças na vida prática das pessoas. Ele evidencia de que modo as ações dos coletivos não tinham o *dever arte* como objetivo final, muito embora compartilhassem com ela algumas estratégias de visibilidade e lógicas constitutivas, dentre as quais poderíamos mobilizar a ideia de uma *finalidade sem fim*¹⁰⁸. No âmbito das relações partilhadas entre arte e política, já havia caracterizado como *estético-político* o caráter *simbólico* aqui apontado por Túlio Tavares.

A partir daí, poderíamos supor que os intercâmbios de lógicas e formas de atuação entre arte e ativismo provenham justamente de uma imbricação constitutiva entre arte e política que marca o *regime estético*. Estas ações retêm uma filiação política imanente, constituindo aquilo que favorece sua transposição para os espaços da arte. Se analisadas de acordo com as relações que Jacques Rancière

¹⁰⁸ O modo de operação deste conjunto de lógicas foi explicitado no segundo e no terceiro capítulos.

estabelece entre estética e política, as proposições dos coletivos deixam entrever sua aproximação a algumas lógicas dissensuais que subjazem ao pensamento artístico¹⁰⁹.

Contudo, a articulação do *dissenso* e o aporte estético dos coletivos não garantem que algumas escolhas expográficas remetam os registros das ações a lógicas provenientes ao *regime estético*. Esta compreensão não implica interrogar, como Fabiane Borges, se os registros anulam ou mobilizam a potência política de ações originalmente concebidas e executadas nas ruas. Mas para compreender esta relação entre ações e seus registros, podemos partir da crítica de Jacques Rancière à “monumentalização da imagem”, que muitas vezes norteia as exposições de ativismos artísticos:

Trata-se de uma tendência de muitas obras e exposições contemporâneas que reporta uma certa forma de ativismo artístico à velha lógica representativa: a importância do lugar ocupado no espaço expositivo serve para provar a realidade de um efeito de subversão no âmbito da ordem social (...). Preenchendo as salas dos museus com reproduções dos objectos e imagens do mundo cotidiano ou com relatos monumentalizados das suas próprias *performances*, a arte ativista imita e antecipa seu próprio efeito, correndo o risco de se tornar uma paródia da eficácia que reivindica (RANCIÈRE, 2010, p. 109).

Aqui, pensar a articulação política de um conjunto de obras não passa por um pensamento que avalia unicamente seu potencial de interferência no mundo real, mas interpela os modos como elas são expostas e as relações que a exposição estabelece entre cada uma delas.

Se retornamos às duas exposições em questão, vemos a necessidade de interrogar os suportes utilizados pela curadoria para tornar visíveis as ações efêmeras dos coletivos, bem como as próprias relações entre as ações e seus documentos. Neste sentido, convém destacar que os registros expostos em *Zona de Poesia Árida e Poética do Dissenso* poderiam perfeitamente ocupar a função de documento histórico e, uma vez condicionados a um regime de transparência da linguagem¹¹⁰, muito dificilmente seriam capazes de deflagrar um sentir

¹⁰⁹ Algumas destas relações foram explicitadas no segundo e terceiro capítulos da presente tese, relativos a dois coletivos que integraram as exposições em pauta.

¹¹⁰ Nos regimes de *transparência da linguagem* pressupõe-se que seja possível efetuar uma comunicação sem resto, realizando um conjunto de relações fixas entre o visível e o dizível que podem ser aproximadas às lógicas aristotélicas. De acordo com Jacques Rancière, este “regime normal da informação e da comunicação é um regime estável da relação entre significações e imagens, uma espécie de economia mínima da relação entre palavras e imagens” (RAMOS, 2013, p. 106). Tal como concebido pelo filósofo, este regime se mostra impermeável à *política* inerente ao *dissenso*.

heterogêneo. Daí emerge o questionamento: trata-se de uma documentação que apenas comunica e historiciza algo ocorrido no passado?

Em todo caso, reivindicar a ideia de que as ações poderiam ser julgadas segundo sua efetividade no mundo real oculta uma das lógicas políticas que lhe serve de base: a lógica acontecimental, em que o próprio *dissenso* emerge como finalidade. Afinal, que métrica poderia servir para julgar a real efetividade das ações no mundo? Talvez aqui se trate de uma confusão entre as expectativas de efetividade das ações estético-políticas postas em marcha pelos coletivos nas ruas, e a efetividade da aproximação entre coletivos e os movimentos de luta por moradia. Esta aproximação de fato poderia ser mensurada segundo a efetividade em retardar as ameaças de reintegração de posse.

Já as ações poderiam, no máximo, ser medidas segundo a amplitude de sua reverberação nas mídias tradicionais, uma das principais preocupações dos coletivos no âmbito de suas relações com a ocupação Prestes Maia, como deixei entrever no capítulo anterior. Mas aqui as ações já estão deslocadas do *mundo real*, congeladas como registros, submetidas ao recorte e à narrativa dessas mídias. Neste sentido, elas não se encontram tão distantes de sua inserção em museus, onde provavelmente os coletivos teriam mais possibilidade de controlar e negociar o modo como são retratados.

A concepção do museu enquanto uma espécie de mídia que pode ser hackeada e ocupada se apresenta no âmbito da *Conversa de Galeria*, quando Daniel Lima aponta para a possibilidade de uma ocupação virótica da instituição:

Desde sempre a ideia de inserção institucional. A ideia de que a gente não tem como princípio e não tem como base a ideia de ser alternativo, independente, uma ideia romântica de uma separação de um sistema de arte. Sempre estivemos dialogando com o sistema. Dialogando e abrindo outros caminhos, outros suportes de ação, seja na mídia, seja dentro da cidade. Essa é uma atitude coletiva, não só dos coletivos, de uma geração. Quando a gente olha aqui para essa sala e vê todos esses vídeos simultaneamente com os áudios (...). É um pouco essa ideia que *A Revolução Não Será Televisada* sonhava, essa ideia de uma simultaneidade das ações, como se essa geração ao mesmo tempo estivesse agindo. E agindo num lugar como intervenção, como a ideia de intervir dentro de um espaço institucional, um espaço que tem uma narrativa, que tem um discurso, como a gente consegue criar o nosso espaço, a nossa fenda, dentro da instituição (HERKENHOFF et al, 2015, 55:10).

Neste sentido, guardados os diferentes endereçamentos e o modo como são circunscritos, tanto os museus quanto as mídias carregam consigo uma dimensão pública, e muitas vezes a própria aparição nas mídias tradicionais serve de suporte

para a inserção das ações dos coletivos nos museus. A este respeito, convém recordar que a aproximação com o mídia-ativismo foi marcante para o desenvolvimento da órbita dos coletivos paulistanos. Mas aqui reside o problema de compreender que as ações seriam despojadas de sua efetividade no mundo real uma vez transpostas para os museus: se um dos principais objetivos dos coletivos em sua atuação no Prestes Maia era visibilizar a ocupação junto à mídia, mediante modos estético-políticos de atuação nas ruas, esta mesma efetividade é favorecida com sua aparição em museus e instituições.

Ao revés da crítica aos suportes, realizada por Fabiane Borges, o coletivo *Frente Três de Fevereiro* instaura uma certa indissociabilidade entre os registros e as próprias ações, estratégia muito cara ao pensamento político mídia-ativista. Daniel Lima, na qualidade de membro deste coletivo, compreende que o registro constitua parte integrante das ações que compõem a *Série Bandeiras*¹¹¹, firmando uma espécie de pensamento em que forma e matéria se aproximam:

a ação tem que ser pensada a partir do registro; ela não está descolada disso. A poética também está no registro. Esses dois momentos estão interligados e a potência que conseguimos da imagem da bandeira abrindo no estádio aconteceu porque ela foi pensada para ser gravada. Tem uma realização íntima entre esses dois processos e isso contamina a estratégia do grupo, de como fazer a ação que, em si, tenha um caráter midiático. (“Entrevista com Frente 3 de Fevereiro e A Revolução não será televisionada”, In: MESQUITA, 2008, p. 395).

Esta posição poderia ser aproximada a uma certa indistinção entre obra e registro, colocada em marcha pelos artistas conceituais, como caracterizou Cristina Freire (1999). Mas mesmo que este pensamento estivesse presente na concepção das ações da *Série Bandeiras*, há uma diversidade de formas através das quais ela vem sendo mostrada, sendo que, algumas vezes, mais de uma delas habita a mesma exposição: 1. como bandeira física, geralmente hasteada nas fachadas de instituições ou em suas proximidades; 2. a partir da imagem veiculada pela mídia televisiva, como vídeo ou impressão de um frame da ação; 3. ou, ainda, como espécie de *making-of* de todo o processo, abarcando a concepção da bandeira, as negociações envolvidas e sua execução.

Os três casos são quase esquemáticos dos diferentes modos de expor ações efêmeras realizadas no passado, cada um deles implicando determinados horizontes à recepção e envolvendo potências distintas de encarnação do ato. Por um lado,

¹¹¹ Conjunto de intervenções posta em marcha pelo coletivo *Frente Três de Fevereiro*. Conferir, a este respeito, o segundo capítulo desta tese.

hastear a bandeira na própria fachada ou nas proximidades da instituição presentifica e reatualiza o ímpeto combativo que esteve corrente no âmbito de sua concepção, mantendo a intenção de impactar o espaço público. As contingências históricas e geográficas de cada localidade onde a bandeira é instalada acabam somando camadas de significação a ela. Mas, por outro lado, perde-se a dimensão *mídia-ativista* que intervir na transmissão televisiva implicava, a menos que interferências na mídia e nas instituições sejam consideradas equivalentes. Expor ampliações de frames ou vídeos da ação oriundos da própria mídia carrega a potência de *mídia-ativismo* presente na ação, mas imprime a ela uma distância temporal e perde-se os processos e negociações que a tornaram possível. Mostrar uma espécie de *making-of* da ação, por sua vez, significa privilegiar os processos ao invés dos resultados, mas implica no privilégio do âmbito informacional e perde-se o impacto estético que ela poderia carregar.



Figura 19: Coletivo Frente Três de Fevereiro: Bandeira “Onde estão os negros?” na fachada do Museu de Arte do Rio, exposição Zona de Poesia Árida (2015)

Fonte: <<https://tinyurl.com/y79ehywc>>. Acesso em: 22/04/2021.

No âmbito da exposição *Zona de Poesia Árida*, a bandeira *Onde estão os negros?* foi instalada na fachada do Museu de Arte do Rio, onde mobilizava toda a dimensão de apagamento que coadunou as reformas urbanas empreendidas na região portuária. Este território, agora gentrificado e embranquecido, corresponde à região onde a maioria dos escravizados africanos foi aportada, sendo um local historicamente marcado pela presença de negros e pela sobrevivência de algumas

de suas memórias. Deixada no lado externo do museu e exposta às intempéries, a bandeira seria rasgada pelos ventos que chegavam da Baía de Guanabara. No âmbito da *Primeira Rádio Debate*, Túlio Tavares narra de que modo este acaso depositaria uma nova camada de significados sobre o trabalho:

Mesmo que a gente pense em uma história apagada, enquanto tiver uma memória atuante disso, esse tipo de material traz a sua própria contradição. Pra mim um exemplo claro dessa estrutura é a nossa bandeira rasgada. O *Onde estão os negros?* não conseguiu sobreviver aqui, nessa estrutura, nem a três dias. Porque a impossibilidade de discutir esse assunto nessa situação destrói o símbolo. O símbolo não tem resistência tão potente pra resistir à força da natureza e ao processo contraditório e extremamente violento que é a eliminação dessa memória negra na cidade do Rio de Janeiro (HERKENHOFF et al, 2015a, 20:15).

Esta bandeira, localizada justamente no epicentro dos processos de gentrificação da região portuária, poderia ser lida como uma espécie de ironia, tal como Cristina Ribas conceituou as blusas onde lia-se “GENTRIFICADO”, resultando em um empecilho ético para sua instalação na fachada do museu. Assim, correr-se-ia o risco de responder aos dilemas éticos e à entrada nas instituições com um *não categórico*, como o quis Ribas. Chegamos a um ponto curioso, em que a *crítica institucional* se transmuta fuga da arte e de suas instituições, compreendendo não haver qualquer possibilidade de inserção em seu meio que não esteja integralmente conivente com os discursos e práticas de poder que o acompanham. Esta seria a conclusão a que Peter Bürger chegaria, no posfácio à segunda edição de *Teoria da Vanguarda*, escrito em 1980, onde o teórico conclui que, na verdade, “a instituição da arte impede que os conteúdos das obras que impelem a uma transformação radical da sociedade, no sentido de uma superação da alienação, possam, na prática, se tornar eficazes” (BÜRGER, 2009, p. 172).

Este discurso remete a um certo pensamento crítico, que já havia se materializado em teorias de filósofos como Theodor Adorno, como destaca Alexander Alberro:

A instituição da arte, como escreveu Theodor Adorno, está intrinsecamente ligada à ideologia dominante. É sua aliada, seu ponto e contraponto e, como tal, inevitavelmente performa e reitera os próprios mecanismos de controle social e opressão que a ideologia leva a cabo. A instituição de arte, assim como as obras que são feitas para ela, sempre serão o lugar das formas de injustiça características das condições existentes na sociedade (STIMSON & ALBERRO, 2011, p. 12, tradução nossa [17]).

Dada esta saturação de relações de poder no interior da instituição da arte, cabe apenas o *categórico não* como resposta à possibilidade de ocupá-la. Esta

solução simples resguarda o artista no interior de uma isenção moral, em retóricas que curiosamente criticam a assepsia das instituições de um lado, mas romantizam um certo ideal de pureza e autonomia do outro. Elas pressupõem que haja uma espécie de eficácia política no instante da ação que se perde quando ela é registrada e posteriormente transposta para o espaço do museu, idealizando um mundo sem mediações. Se estes mesmos artistas, junto aos movimentos sociais, haviam negociado com a polícia, por que não poderiam negociar com a instituição? Haveria algum lugar do lado de fora das relações de poder onde a arte política poderia ser exposta sem conflitos e sem contradições?

Caso este raciocínio fosse levado adiante, talvez o Museu de Arte do Rio devesse ser ocupado apenas com mostras de um formalismo estéril, em que as relações com a política fossem inexistentes, caso isto fosse possível. Afinal, quaisquer mostras com viés político cairiam na contradição de sua convivência com os processos de gentrificação simbolizados pela instituição. Levada ao limite, esta lógica poderia levar a uma necessidade de renunciar à arte, uma vez que ela própria encarna os sistemas de exclusão e as relações assimétricas de poder que embebem a sociedade. Em todo caso, restaria compreender o que nos leva a supor que o sistema da arte poderia, de algum modo, estar resguardado destes sistemas de dominação.

Contudo, o maior perigo deste tipo de raciocínio, que vem inclusive se infiltrando nos horizontes da imaginação política, seria compreender que qualquer ímpeto político seria imediatamente cooptado, servindo de reforço a um inimigo total. Diante deste conjunto de premissas, a imobilidade emerge como resposta mais natural e direta, vindo a permear discursos como os de Cristina Ribas, no âmbito de suas críticas a *Poética do Dissenso*:

Mesmo que na contemporaneidade assumimos que estamos todos “na mesma”, somos todos corruptos e corruptíveis, somos todos atravessados pelo capital, e todos a escapar dele, somos todos disciplinados e disciplinários... nos interessava fomentar um êxodo de fato, uma negação mesmo. Um não estar nesse ‘só há dentro’. Então, como é que aquele evento — coletivas na ocupação Prestes Maia -, sendo ele mesmo de êxodo entra nesse ‘só tem dentro’ do que parece que não conseguimos mais nos libertar? (RIBAS, 2014, p. 283).

Também cabe olharmos para a fala de Fabiane Borges. Se referindo a *Zona de Poesia Árida*, ela explicita: “o sistema da arte, o modo como ela é promovida é um modo de opressão” (BORGES & LIMA, 2015, p. 5), e conclui: “penso que não conseguimos ainda produzir um trabalho de crítica institucional, fomos engolfados

por uma máquina” (idem, p. 4). No âmbito da *Primeira Rádio Debate*, ela pergunta: “onde se fura o museu?”.

Aqui, gostaria de me colocar na contramão da tendência de realçar aquilo que a institucionalização e exposição destes tipos ativismos pode trazer de captura ou dano para sua efetividade política original. Caminho, portanto, na direção de conceber algo como uma *institucionalidade crítica*. Procuro sublinhar que a absorção da arte ativista e coletiva por grandes exposições não exclui a possibilidade de uma crítica, que pode continuar a ser performada de dentro das instituições. Contudo, embora anuncie a *institucionalidade crítica* como possibilidade política de uma atuação institucional, não tenho por objetivo oferecer um parecer final sobre o conjunto de questões abordado, que secreta paradoxos irreconciliáveis.

Mas para desmontar alguns dos pressupostos que tornam possíveis as conclusões acima expostas, será preciso interrogar alguns encaminhamentos da teoria crítica, tal como foram pensados por filósofos como Bruno Latour e Jacques Rancière, no âmbito de uma tarefa que se distingue de uma *crítica da crítica*. Alguns dos diagnósticos colocados por ambos os autores permitem deslocar diversos lugares-comuns da *crítica institucional* e da *crítica social*, de modo que suas ferramentas conceituais podem contribuir para renovar os horizontes da ação política.

A afirmação de que *só há dentro*, mobilizada por Cristina Ribas, poderia conter ecos do pensamento crítico de Michel Foucault (2017), cuja premissa analítica seria a inexistência de qualquer exterioridade àquilo que ele chama de *poder*. Contudo, no interior do pensamento do filósofo, tal constatação jamais deveria implicar uma imobilidade política, a menos que estivéssemos diante de um horizonte saturado de determinações, quando o filósofo compreende que há *dominação*, e não *poder* ("A ética do cuidado de si como prática da liberdade". In: FOUCAULT, 2004, pp. 264-287). As relações de *poder* são acompanhadas de perto pela resistência: “onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (FOUCAULT, 2017, p. 104). Se a *resistência* se coloca como um jogo de forças muito próximo do *poder*, que atua dentro de sua própria rede, não haveria para ela um lugar próprio ou privilegiado.

A este respeito, convém mobilizar novamente o pensamento de Jacques Rancière, em sua compreensão de que “a política não tem nem um lugar próprio nem sujeitos naturais. Uma manifestação é política não porque decorre em tal lugar ou porque tem tal objeto, mas porque sua forma é a de um confronto entre duas partilhas do sensível” (RANCIÈRE, 2014, p. 149). Esta impropriedade da política permite que ela possa habitar o seio das instituições, não estando restrita à sua externalidade, a um “mundo real” que lhe seria oposto. Poderíamos questionar, nesta chave, “uma política artística simplesmente provada pela saída da arte dos lugares da arte, pela sua intervenção no real” (RANCIÈRE, 2010, pp. 106-107). Mobilizando um certo jogo de forças em proximidade ao próprio poder, tal como Michel Foucault havia concebido os horizontes da resistência, poderíamos caracterizar a *institucionalidade crítica* como um outro modo de interrogar as instituições, distinto da *crítica institucional*.

No ocaso de sua vida, quando as relações entre *sujeito e verdade*¹¹² ganharam proeminência em seu pensamento, o *Aufklärung* kantiano¹¹³ possibilitou a Michel Foucault vislumbrar uma possibilidade de resistência e autonomia, materializada na figura da *atitude crítica*. Essa atitude desenha a paisagem de possíveis dentro da qual os jogos de verdade, constitutivos dos sujeitos, podem ser tensionados, permitindo a saída daquilo que Immanuel Kant havia chamado de *estado de menoridade*. Assim, para Michel Foucault, a *atitude crítica* proveria autonomia, constituindo o “movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus discursos de verdade”, tendo por função “o desassujeitamento no jogo do que se poderia chamar (...) a política da verdade” (FOUCAULT, 2000, p. 5).

¹¹² Neste último período o filósofo afirmaria como seu principal interesse não o *poder*, como se supunha, mas o *sujeito*. Ou, mais precisamente, as relações entre *sujeito e verdade*: “eu gostaria de dizer, antes de mais nada, qual foi o objetivo do meu trabalho nos últimos vinte anos. Não foi analisar o fenômeno do poder [mas] dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (FOUCAULT, 1995, p. 231).

¹¹³ Trata-se de um texto em que o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) escreveu para o jornal *Berliner Monatschrift*, no final século XVIII, intitulado *Was heisst Aufklärung?* [O que significa o iluminismo?]. Michel Foucault declara sua fascinação por este texto menor na obra de Immanuel Kant: “um texto um pouco emblemático, um pouco fetiche” (FOUCAULT, 2010a, p. 8). Dentre os trabalhos em que o filósofo francês se dedica a analisar exclusivamente o texto escrito por Kant duzentos anos antes podemos destacar, cronologicamente: *O que é a crítica [Crítica e Aufklärung]*, de 1978; *Aula de 5 de janeiro* do curso O governo de si e dos outros, de 1983; *O que são as luzes*, de 1984. Outros dois textos, sem publicação em português, também versam sobre esta questão: *What is Revolution?* e *What our present is*, ambos publicados em *The politics of Truth*, organizado por Sylvere Lotringer e Lysa Hochroth.

Jacques Rancière (2010) observa de que modo parte desta filosofia crítica teria passado por uma espécie de *guinada ética*, se transfigurando em um certo ideário da *emancipação* que preparou o terreno para os mais diversos diagnósticos contemporâneos como o de Cristina Ribas, segundo os quais *só há dentro*. Estes diagnósticos se desencaminharam da possibilidade de revelar as operações do *poder* onde antes não se acreditava que ele incidisse, possibilitando resistências microfísicas. Subitamente, quaisquer esforços políticos se transfiguraram em uma face oculta da dominação, que não apenas seriam incapazes de efetuar mudanças, como alimentariam o próprio aparelho que visavam erodir. Esta crítica hiperbólica, como uma espécie de *superego*, acaba se traduzindo em um sentimento de imobilidade das forças políticas.

Michel Foucault (1997) havia encontrado na *atitude crítica* kantiana uma potência para ensejar diferenças no presente e esgarçar a malha do nosso tecido epistemológico, mas o pensamento crítico teria sofrido uma guinada, perdendo sua contundência e radicalidade no contemporâneo. Se ele estava baseado em produzir rachaduras nos regimes de verdade, uma vulgata marxista teria determinado, segundo Jacques Rancière, que a

emancipação só podia chegar como o fim do processo global que havia separado a sociedade de sua verdade. A partir daí, a emancipação já não era concebida como construção de novas capacidades; e era antes a promessa que a ciência fazia àqueles cujas capacidades ilusórias só podiam ser a outra face de sua incapacidade real. Porém, a própria lógica da ciência era a do diferimento indefinido da promessa (RANCIÈRE, 2010, p. 66).

Segundo o filósofo, os pós-modernos teriam dado mais uma volta no círculo da crítica, passando àquilo que ele chama de *melancolia de esquerda*. Este espírito, que se reserva uma posição de lucidez desencantada, não cessa de repetir uma frase impossível de ser refutada: “as coisas não são o que parecem ser” (RANCIÈRE, 2010, p. 57). Assim, mobiliza o pensamento ético preconizado por Platão, aprisionando os sujeitos na caverna de imagens enganosas e de uma verdade inatingível. Esta espécie de *mise en abyme* da crítica, em que a verdade sempre se esconde por trás de uma aparência enganosa, acaba levando a uma imobilidade política, realizando aquilo que ela própria se propõe a denunciar.

O filósofo Bruno Latour realiza um diagnóstico similar, apontando que a crítica teria perdido o fôlego “porque se baseava na descoberta de um mundo verdadeiro de realidades por trás de um véu de aparências” (LATOURE, 2010, pp.

474-475, tradução nossa [18]). Mas quando a virada pós-moderna determina que não há nada real a ser visto por trás deste véu, “a crítica repentinamente lembra mais um apelo ao niilismo” (idem, p. 475, tradução nossa [18]). Além da imobilidade política decorrente destes diagnósticos, a crítica guardaria um outro perigo: se não há fatos, apenas interpretações, seus mesmos pressupostos podem refluir em teorias da conspiração, *fake news* e negacionismos¹¹⁴.

Latour apresenta uma estrutura lógica comum entre os procedimentos da crítica e destas teorias, ambos baseados em um “primeiro movimento de descrença e, em seguida, em mobilizar explicações causais que emergem das profundezas obscuras” (LATOURE, 2004, p. 229, tradução nossa [19]). Ele considera curioso que a crítica tenha saído dos trilhos por esta via, se “a questão [da crítica] nunca foi se afastar dos fatos, mas chegar mais perto deles, não combater o empirismo, mas, pelo contrário, renovar o empirismo” (idem, p. 231, tradução nossa [20]). Assim, o autor chega a uma encruzilhada: como estabelecer um diapasão eficaz que tanto afaste os procedimentos críticos dos paradigmas de uma verdade transcendente, quanto de uma iconoclastia simplista?

O filósofo propõe sair deste impasse através do paradigma da composição: “para o composicionismo, não há mundo do além. É tudo sobre imanência” (LATOURE, 2010, p. 475, tradução nossa [21]). De modo similar à *lei da exterioridade*, marcante nas teorias de Michel Foucault e Jacques Rancière, a busca por aquilo que há por trás de aparências enganosas é abandonada e dá lugar ao gesto de compor. Justapor é dispor na própria superfície, fazendo nela pulularem uma multiplicidade de sínteses possíveis e não excludentes:

o composicionismo assume a tarefa de buscar a universalidade, mas sem acreditar que essa universalidade já esteja lá, esperando para ser revelada e descoberta. Está, portanto, tão longe do relativismo (no sentido papal da palavra) quanto do universalismo (no significado modernista do mundo [...]). Do universalismo, ele assume a tarefa de construir um mundo comum; do relativismo, a certeza de que esse mundo comum deve ser construído a partir de partes totalmente heterogêneas

¹¹⁴ Jacques Rancière (2021), por sua vez, procura se distanciar das análises que atribuem um caráter de aberração ao negacionismo e às teorias da conspiração, asseverando que eles “testemunham a parte de irracionalidade e superstição presentes no cerne da forma dominante de racionalidade das nossas sociedades e nos modos de pensar que interpretam seu funcionamento. O que torna possível negar tudo não é o ‘relativismo’, posto em questão por mentes sérias que se imaginam os guardiões da universalidade racional. Trata-se, antes, de uma perversão inscrita na própria estrutura da nossa razão” (RANCIÈRE, 2021, n.p.). Não se trataria, portanto, de uma irracionalidade, mas de “um tipo de racionalidade geralmente valorizado em nossas sociedades: aquele que não apenas nos obriga a ver, em qualquer fato particular, a consequência de uma ordem global, mas nos impõe recolocá-lo no encadeamento geral dos fatos, revelando, ao final, algo muito distinto do que se esperava a uma primeira vista” (idem).

que nunca formarão um todo, mas, na melhor das hipóteses, um material compósito, frágil, corrigível e diversificado (idem, p. 474, tradução nossa [22]).

O paradigma composicional formulado por Bruno Latour está muito próximo a um pensamento estético que subjaz tanto a práticas curatoriais quanto artísticas, no âmbito de técnicas como a colagem, a montagem e o fragmento textual: trata-se de compor, no espaço e no tempo, com elementos heterogêneos. Aqui, não se trata de compreender os sentidos das obras ou imagens isoladas, pois eles não constituem atributos absolutos ou ontológicos, mas interrogar como esses sentidos se constituem em uma teia de relações. A este respeito, seria possível mobilizar o pensamento curatorial *constelativo* apresentado pelo crítico Luiz Camillo Osório:

As “escritas” e narrativas curatoriais buscariam, através da aproximação entre obras de diversos gêneros, documentos, registros e, eventualmente, objetos não artísticos que se redefinem no interior das exposições, ampliar nossa forma de produzir sentido para a arte, assim como rever o modo como diferentes culturas e épocas históricas podem ser relidas através das relações propostas (...). Incentivar novas formas de ver e falar sobre a arte e seu(s) mundo(s) acaba se constituindo como um exercício judicativo que atua no interior dos museus e das instituições artísticas, assumindo a construção da história a partir de uma noção de contemporaneidade multitemporal e pluralista (OSÓRIO, 2016, p. 176).

Neste sentido, dificilmente a apreensão individual das obras daria conta de interrogar os substratos políticos de *Zona de Poesia Árida e Poética do Dissenso*. Se nos apropriamos das ferramentas conceituais de Bruno Latour, contornamos o ímpeto de utilizar, como métrica política, a efetividade das ações expostas no mundo real e tornamos possível uma *institucionalidade crítica*. Compreendemos de que modo as diferentes estratégias expográficas e curatoriais, responsáveis por uma certa ordenação dos trabalhos, constituem fatores determinantes do caráter político assumido pela exposição.

Segundo uma *teoria composicional*, as obras devem manter uma diferença entre elas, produzindo intervalos que afastem o todo de formar uma síntese unitária. Este cuidado ajuda a promover a potência de um *sensível heterogêneo*, tal como pensado por Jacques Rancière (2010). Assim, transformar as ações dos coletivos em documentos arrefecidos do passado pode remeter a exposição a uma dimensão comunicacional, aproximando o museu ao seu devir de mausoléu. Mas por outro lado, uma montagem que as torne espetaculares acaba priorizando seu devir de obra artística acabada, subtraindo-as da vitalidade de seu trânsito entre arte e não arte. Uma vez compreendidos os perigos de cada um destes dois polos - a documentação e a espetacularização -, resta habitar seus interstícios.

Para que possamos conceber o funcionamento de uma vibração política no interior da instituição, cabe também compreender como a rede de diálogos que a exposição estabelece entre as obras é capaz de retirá-las de um campo de sentidos já dado. Esta rede é capaz de agenciar diferentes sentidos, podendo tanto deflagrar intervalos dissensuais entre os trabalhos quanto apaziguar possíveis fricções entre eles. Mas deslocar as obras de sua circulação habitual implica o cuidado para manter ativas suas singularidades, evitando que elas sejam achatadas a uma narrativa que tenha sido estabelecida, de cima, pela curadoria. Aqui, restaria recorrer a um fino concerto entre a singularidade poética de cada obra e sua posição no interior do dispositivo expográfico.

Se as discussões em torno da *crítica institucional* assumiram a primazia, é curioso que nenhuma destas questões tenha sido levantada no âmbito das duas exposições em pauta. Elas se mantiveram especialmente polarizadas em discutir se, ao entrarem na instituição, as ações mantinham ou não sua política, bem como o modo como estariam coniventes com os processos de *gentrificação*. Deste modo, o privilégio dado ao questionamento da efetividade política das ações, quando expostas no âmbito *gentrificador* do Museu de Arte do Rio, deixou pouco espaço para que as próprias estratégias expositivas e curatoriais fossem efetivamente discutidas. Neste sentido, a possibilidade de uma *institucionalidade crítica* teve uma discussão muito restrita.

Dentre as poucas reflexões nesta direção, se destaca uma fala de Clarissa Diniz, no âmbito do *Debate de Encerramento* da exposição *O Abrigo e o Terreno*. Nesta ocasião, ela questiona como seria possível, de dentro de um museu inserido em um território tão complexo, trazer as contradições justamente para criticá-lo. Em seguida a curadora coloca em cena um impasse institucional, o de não “responder ao poder com um poder que você critica, e ao mesmo tempo não gozar de um lugar de conforto também, que é o de dizer ‘ah isso é contraditório, isso é ambíguo’ e fica por aí mesmo” (HERKENHOFF et al, 2013, 1:00:05). Clarissa também tece algumas considerações sobre as estratégias curatoriais colocadas em marcha no âmbito da exposição, explicitando de que modo as ações dos coletivos dialogam com as demais obras:

eu acho que ela não é uma exposição que reúne (...) uma produção de intervenções e afirmação de artistas publicamente. Eu acho que em termos de linguagem ela é (...) uma trama complexa de trabalhos. Por exemplo, a colocação ali do *Malhas da Liberdade*, do Cildo Meireles, que é um trabalho que vem do final dos anos 60 (...),

[fala] de uma possibilidade de fissura, de encontrar liberdade onde a princípio só haveria malhas, só haveria grades. Como que aquilo, ao lado do *Poética do Dissenso*, fala de um processo de fissura na cidade, que é a ocupação? [Como o *Poética do Dissenso*] fala de um processo de emancipação, com uma estratégia de linguagem radicalmente diferente? [Ambos] estão tratando de uma esfera que, aí sim, acho que é política. É a questão da habitação, da cidade. Acho que a exposição tem um pouco disso: ela reúne trabalhos que operam linguisticamente de uma maneira muito diferente desses papéis da arte pública, digamos assim. Historicamente temos trabalhos desde os anos 1930, com Flávio de Carvalho, até hoje (...), e que falam, paralelamente à discussão da habitação (...), de uma discussão de arte mesmo, de linguagem e, também, de uma discussão ética (HERKENHOFF et al, 2013, 1:27:50).

Assim, dentre os cuidados da curadora ao inserir as ações dos coletivos na exposição, figuram a promoção de diálogos heterodoxos com as outras obras e a tentativa de escapar à tendência de inseri-las como ações de intervenção urbana, que lhes daria um lugar definido na História da Arte. Clarissa também narra um possível diálogo com o trabalho *Malhas da Liberdade*, de Cildo Meireles, que não se dá apenas no nível formal, mas a partir do pensamento conceitual que lhe subjaz, operando uma espécie de transversalidade entre as discussões da arte e a questão das lutas por moradia.

Aqui, se os processos de *gentrificação* promovidos pelo Museu de Arte do Rio não estão representados de modo literal, eles parecem se manter no horizonte. Daniel Lima, no âmbito da *Primeira Rádio Debate*, indica de que modo a exposição *Zona de Poesia Árida*, mesmo tratando de acontecimentos da primeira década dos anos 2000 e sendo realizada em 2015, atualiza as questões levantadas nas chamadas *Jornadas de Junho* de 2013, tais como “catraca, racismo policial, gentrificação. A gente só está aqui porque o tempo histórico possibilitou vislumbrar que essas questões continuam prementes, continuam urgentes” (HERKENHOFF et al, 2015a, 24:45).

Alguns ecos das *Jornadas de Junho* também apareceram durante a *Conversa de Galeria*, mais especificamente na fala de Cibele Lucena, integrante do coletivo *Contrafilé*. Ela conta que, em 2004, junto a diversos coletivos reunidos em torno do projeto *Zona de Ação*, o *Contrafilé* criou e sistematizou o *Programa para a Descatracalização da Própria Vida*, que consistiu em uma série de discussões sobre a cidade, com seus modos visíveis e invisíveis de controle e gestão dos corpos. Neste âmbito, o coletivo começou a se debruçar sobre da ideia da catraca como um símbolo, chegando ao *Monumento à catraca invisível*, que teria grande circulação. Ele seria apropriado em diversos contextos, desde uma propaganda do Banco Itaú

até uma questão de prova de vestibular da FUVEST. Mas dentre estas apropriações Cibele destaca a do *Movimento Passe Livre*, responsável por mobilizar as gigantescas *Jornadas de Junho* de 2013:

enquanto a gente estava discutindo uma vida sem catracas, e um programa de descatracalização da própria vida, já estava se consolidando o *Movimento Passe Livre* em Florianópolis, já existiam algumas manifestações em Florianópolis, e o passe livre começou a usar a catraca pegando fogo, e esse símbolo está presente até hoje (HERKENHOFF et al, 2015, 22:35).

Seguindo este raciocínio, talvez pudéssemos estabelecer um fio temporal muito fino atravessando algumas estratégias estético-políticas do coletivismo artístico paulista da primeira década dos anos 2000 e as *Jornadas de Junho*. Mas para isso seria preciso remeter a uma lógica de sobrevivências, em que a ressurgência de um símbolo, de uma imagem, muitas vezes foge a uma cadeia linear de causas e consequências. Os diversos vetores da história tomam direções inesperadas e muitas vezes antagônicas, mas uma vez rearticulados e recompostos, eles podem relampejar no presente, como nos ensinou Walter Benjamin (1994).

Caso não cumpram seu dever de mausoléu, os museus podem se tornar locais privilegiados para a aparição destas latências temporais. Isto porque a desordem intrínseca à sua invenção, sublinhada por Jacques Rancière, também se aplica ao princípio sincrônico: ao abrigar uma multiplicidade de objetos de diferentes épocas, estes locais se tornam uma massa heterogênea de tempo, onde obras mais recentes incidem e atualizam as mais antigas e vice-versa. O equívoco político de exposições que oferecem o passado como algo que está lá, imóvel, esperando para ser acessado, é justamente esse: não compreender que o presente não cessa operar no passado, recompondo-o. A curadoria pode ajudar a oxigenar alguns sentidos fixos da história e instaurar temporalidades insubmissas, basta que embaralhe as redes de causas e consequências já estabelecidas.

Neste ponto, já acumulamos algumas reflexões que nos permitem interrogar a potência política de cada uma das duas exposições, aqui encarnada na figura de uma possível *institucionalidade crítica* e formuladas como algumas perguntas: como as ações dos coletivos ativam e iluminam os outros trabalhos que compõem a exposição? Que múltiplas chaves de compreensão para os outros trabalhos as ações ajudam a oferecer? Que reelaboração conceitual destes e daqueles podem emergir ao colocá-los em relação? Como as estratégias curatoriais permitem que as ações dos coletivos sejam identificadas e desidentificadas na narrativa que se almeja

estabelecer? Em que ponto da tessitura imaginária da história da arte, proposta pela exposição, elas podem ao mesmo tempo diferir e serem inseridas? Em que medida este passado próximo coloca problemas para o presente? Aquele momento é transformado em monumento? Ao transpô-las para o meio da arte é apaziguada a tensão entre arte e não-arte no seio da qual as ações foram pensadas? De que modo a exposição mantém viva a ambiguidade entre arte e não-arte que vitaliza as ações? Como as ações dos coletivos dialogam e ao mesmo tempo dilatam aquilo que geralmente denominamos arte, bem como suas narrativas mais corriqueiras? As exposições são capazes de mobilizar um modelo dissensual de eficácia, ao invés de um modelo pedagógico? Como funcionam as estratégias de suspensão que se tornam motor de um sentir heterogêneo, onde múltiplas tensões dissensuais são ativadas, como uma constelação vibrante?

6

Entre os vencedores e os não-vencidos: Elilson e a urdidura do tempo¹¹⁵

A memória é uma ilha de edição
Waly Salomão

Tecer-se
 Catar em cada parte o fio que se perde
 Tecer-se
 Trair cada fim que se pretende
 Tecer-se
 Criar cada outro que cria outros
Ericson Pires

A ação *Massa Ré*, proposta pelo artista pernambucano Elilson em 2016, consistiu em uma caminhada coletiva realizada de costas, performada lenta e silenciosamente no Centro do Rio de Janeiro. Na ação, o grupo vestia camisetas onde lia-se “2016” na parte da frente e “1964” nas costas, enquanto mantinham suas mãos espalmadas para baixo. A ação daria origem a uma série de quatro caminhadas de costas, performadas individual ou coletivamente no espaço público: *Massa Ré* (2016), *Massa Ré: variação CLT* (2017), *La Tri(u)nca Histórica* (2017) e *Ré Pública* (2018). Aqui, gostaria de tratar de *Massa Ré: variação CLT*.

Mas não ocupo a posição de um espectador desinteressado que analisa um trabalho de arte com distanciamento, já que esta escrita parte de um relato reflexivo emergido da minha própria presença na ação. Assim, o corpo que aqui escreve é o mesmo que lá esteve: fui parte da massa performática que atravessou o centro do Rio de Janeiro, andando silenciosamente, naquele 31 de março de 2017, a convite do artista. No final do mesmo dia ocorreria uma passeata contra a reforma trabalhista proposta pelo então presidente Michel Temer, e que desde dezembro do ano anterior tramitava na Câmara dos Deputados. Com o alegado objetivo de combater o desemprego e a crise econômica que se abateu sobre o Brasil em 2014, o projeto de lei nº 13.467 de 2017 propunha mais de cem alterações na Consolidação

¹¹⁵ Um pequeno esboço das reflexões relativas a *Massa Ré: variação CLT*, e que comporiam este capítulo, foram publicadas na resenha “A coreografia política de *Massa Ré*” (NOGUEIRA, 2018). Por sua vez, parte das reflexões relativas a *Estação Adílio* foram publicadas em “Estação Adílio: por uma política da memória a corpos invisibilizados” (NOGUEIRA, 2020).

das Leis do Trabalho (CLT), em sua maioria destinadas a “flexibilizar” as leis trabalhistas¹¹⁶. Vejamos de que modo Elilson descreve o *programa*¹¹⁷ da ação:

Um grupo de brasileiros caminha lentamente, silenciosamente e de costas pelas ruas da cidade. Na mão esquerda erguida para cima, cada membro expõe sua carteira do trabalho. Nas mãos direitas, espalmadas para baixo, pedras portuguesas que estavam soltas nas calçadas da cidade. As mãos não seguram as pedras, estas seguem apoiadas pelas palmas abertas. O grupo caminha em pontos da cidade onde há concentração de trabalhadores, como o mercado popular do Saara. Os pontos de início e término são preestabelecidos em consonância com fatos históricos (NASCIMENTO, 2017, p. 79).



Figura 20: Elilson: Massa Ré: variação CLT (2017).
Fotografia de Magno Scavone

Assim, compúnhamos uma multidão caminhante de aproximadamente dez pessoas, vestidas de calça jeans e blusa branca, trajas que podiam remeter à uniformidade que caracteriza o universo do trabalho. Na mão esquerda, erguida na altura da cabeça, cada um de nós expunha sua carteira do trabalho, enquanto nas mãos direitas, espalmadas para baixo, carregávamos pedras portuguesas. Nosso percurso de ida, entre a Cinelândia e a Central do Brasil, seria performado de costas.

¹¹⁶ O projeto seria aprovado na Câmara dos Deputados em abril de 2017, no Senado Federal em julho, e sancionado por Michel Temer no mesmo mês, passando a ter validade em novembro deste ano.

¹¹⁷ Elilson (2017) destaca que o termo *programa performativo* remete ao léxico formulado pela performer e teórica da performance Eleonora Fabião, a ser definido posteriormente.

Já o trajeto de volta seria realizado de frente, mas como sugerido pela performer Flávia Naves, trocaríamos a altura das mãos, de modo que a pedra portuguesa fosse levantada, e a carteira do trabalho abaixada.

A performance nos coloca imediatamente em face de assuntos de um universo geralmente associado à política: a marcha/ manifestação, a carteira do trabalho, a pedra portuguesa etc. Esta pregnância dos signos políticos poderia sugerir uma anulação paradoxal de sua força política, caso partamos dos subsídios teóricos de filósofos como Walter Benjamin (1994), Jacques Rancière (2010) e Roland Barthes (2013). Embora guardem enormes diferenças entre si, os autores supracitados convergem na compreensão de que a promessa política da arte não se restringe às mensagens que ela veicula e tampouco às posições que ela toma.

Ainda em 1934, o primeiro autor questionou os recorrentes juízos que colocam a *tendência política* de uma obra de um lado e, de outro, sua *qualidade estética*, sustentando “que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário” (BENJAMIN, 1994, p. 121). Eis a razão pela qual Roland Barthes afirma que as forças de liberdade que emanam da escritura “não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor (...), nem mesmo do trabalho doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua” (BARTHES, 2013, pp. 17-18). Assim, para Jacques Rancière, uma política da arte seria totalmente distinta da “difusão de mensagens ou a produção de representações apropriadas a servir uma causa política” (RANCIÈRE, 2010, p. 51), motivo pelo qual “a arte faz política de um modo que parece contradizer a vontade dos artistas de fazer - ou de não fazer - política em sua arte” (idem).

Mas como compreender o trabalho de Elilson sob este diapasão? Afinal, a imagem de indivíduos que marcham de costas, segurando carteiras do trabalho, se prestaria muito facilmente à representação do retrocesso das reformas intentadas pelo então governo, vindo a se somar às reivindicações que teriam lugar nas passeatas logo em seguida. Sob este ponto de vista, a performance é atravessada por possibilidades de sentido que emergem de imediato, não nos deixando pestanejar, se situando em um lugar perigosamente próximo às lógicas de transparência comunicacional que caracterizam o *regime representativo* formulado por Jacques Rancière (2009). Renunciando deliberadamente a esta primeira visada, gostaria de explicitar um caráter político na ação, que se desenha a contrapelo de quaisquer

mensagens que ela poderia veicular. Destaco que, se por um lado uma mensagem politizada não pode servir de lastro para o caráter político assumido por um trabalho artístico, por outro ela não invalida esta potência.

Compreendo que a caminhada proposta por Elilson mobiliza uma série de estranhezas que fazem com que os signos da política não ganhem os vultos de uma bandeira, ou se rendam a um discurso transparente. Trata-se de uma poética que escapa à simples obviedade retilínea das interpretações, mantendo parcialmente opaca a possibilidade de cartografar os sentidos desta coreografia de corpos na rua. Embora tenhamos nossas convicções políticas e o trabalho possa secretar um discurso crítico com relação às reformas trabalhistas, não é no registro da pedagogia que a ação se realiza. Deste ponto de partida, poderíamos supor que o teor político de *Massa Ré: variação CLT* não se deve ao discurso transparente que ela poderia ensejar, mas à vibração dissensual que permite acionar.

Afinal, a performance não se restringe a um conjunto de signos que o artista mobiliza e arranja deliberadamente, tais como a carteira do trabalho, a coreografia da manifestação ou a pedra portuguesa. Procuro compreender como a ação urbana proposta por Elilson apenas tangencia os signos que rondam o imaginário da "manifestação política tradicional", sem nunca agarrá-los ou aderir a eles por completo, mas abre uma constelação crítica de sentidos e sensações sempre por fazer. Proponho, portanto, que a ação faz coexistirem a política como distúrbio na ordem do sensível - tão cara a Rancière (1996) - e um conjunto de pautas e elementos da *política institucional*, ou seja: dos "processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição" (RANCIÈRE, 1996, p. 41). Assim, examino a política da performance a partir de uma fina equação que ela coloca em cena, se situando nos interstícios entre a fala e a mudez, entre ação e a passividade, e entre transparência e opacidade da linguagem.



Figura 21: Elilson: Massa Ré: variação CLT (2017).
Fotografia de Magno Scavone

Esta equação emerge no seio de um espaço e de um tempo já muito saturados de sentido e significados, haja vista que a performance não tem lugar no vácuo, mas no interior de uma atmosfera em ebulição. Havia, portanto, algo de parasitário na nossa caminhada: a proximidade espaço-temporal da manifestação que teria lugar na mesma tarde compunha o universo de sentidos que a *Massa Ré: variação CLT* invariavelmente mobilizava nos comerciantes e nos pedestres. O clima de ânimos exaltados que precede uma manifestação parecia alimentar a performance coletiva, como um quarto cheio de gás que precisa apenas de uma fagulha para explodir. A pedra portuguesa que trazíamos abaixada carregava algo desta latência, de uma fúria iminente que jamais se traduzia em ato. Mas ao vigor desta violência potencial se contrapunha uma frágil sensação de deriva, imposta pela cegueira dos nossos passos que tateavam em marcha ré. A performance circulava, portanto, entre estes polos: o vigor e a fragilidade.

Talvez uma genealogia sensível¹¹⁸ desta performance pudesse localizar vestígios do Torso de Hércules, tal como foi lida pelo historiador da arte Joachim

¹¹⁸ Trata-se de uma lógica de imagens e gestos sobreviventes, que encontra no presente rastros e materialidades de outros tempos, tal como preconizada por Aby Warburg (2015). Nesta espécie de

Winckelmann, ainda no ano de 1764. Nesta interpretação, Jacques Rancière observa o declínio de algumas das lógicas mais prementes do *regime representativo*, uma vez que o historiador alemão faz desta estátua “sem rosto para expressar um sentimento, sem boca para manifestar uma mensagem, sem membros para comandar ou executar ação alguma” (RANCIÈRE, 2010c, p. 48), a maior expressão da liberdade grega. O filósofo francês observa, igualmente, uma neutralização da dicotomia que opõe ação e passividade, haja vista que Winckelmann faz da estátua do herói grego

um Hércules depois dos Trabalhos, um Hércules ocioso, acolhido entre os deuses ao término de suas provas. De modo que aquilo que devia ser lido nos músculos do *Torso*, era o movimento ultrapassado, o movimento igualado ao repouso, o “trabalho” igualado à ociosidade (idem).

Este tipo de suspensão seria recorrente na arte desde o Romantismo, podendo ser observada na figura do *livre jogo* de Friedrich Schiller, que “suspende a própria oposição entre ativo e passivo” (RANCIÈRE, 2013, p. XIV, tradução nossa [23]). Trata-se de formas poéticas que articulam uma política baseada na suspensão de um conjunto pré-estabelecido de posições, e não em uma *tomada de posição* ou na *inversão de posições*, coincidindo com as rupturas da lógica *arché* outrora sublinhadas pelo filósofo (RANCIÈRE, 2014). Isto permitiria depreender um primeiro substrato político em *Massa Ré*: a performance não apenas substitui a ação pela passividade, mas sua gestualidade tensiona este par de opostos. Este tipo específico de interrupção da ordem, tantas vezes apontado por Rancière, vem marcando uma vasta produção artística, se configurando como importante substrato político da arte:

Agir sem plano, agir sem querer nada, abster-se de agir por completo, expressar por não significar ou pretender nada, essas figuras paradoxais de ser (um corpo) no mundo constituem para Rancière a camada mais profunda da experiência moderna (...). [trata-se da] ênfase paradoxal de Rancière na inação, na passividade, na inércia e na apatia, e na entrega hedonista ao movimento do mundo sob a agitação do mundo humano, como os gestos finais da resistência (DERANTY, 2013, p. 143, tradução nossa [24]).

Destaco que este interesse do filósofo não é casual, mas sintomático do caráter contraintuitivo de seu pensamento. Aqui, ele se contrapõe a uma certa vulgata que ainda sobrevive, insistente em vincular o teor político da arte aos efeitos diretos de sua ação sobre o mundo real. Em contraponto a este raciocínio, Rancière reconhece

tempo-marasmo, o passado incessantemente reflui e encarna no presente, de modo similar ao tempo do inconsciente freudiano.

na arte um potencial político que transcende às mensagens veiculadas pelos artistas. Sua predileção por formas anárquicas e suspensivas expressa, de certo modo, um ponto onde se ancora sua aposta em uma política sem *telos*. A este respeito, Jacques Rancière destaca que a neutralização espoletada no Romantismo só foi possível mediante a ruína do “modelo de história com causas e efeitos, e de ações com meios e fins” (RANCIÈRE, 2013, p. XV, tradução nossa [25]).

Esta compreensão histórica pode ser justaposta à performance de Elilson, onde a marcha histórica não emerge como uma caminhada em direção ao progresso, mas como um jogo de fluxos e refluxos, habitada por sobrevivências e atualizações. O artista conta que a figura de uma massa de pessoas caminhando de costas surgiu na forma de um pesadelo, dando forma à primeira versão de *Massa Ré*. A imagem representaria, para o artista, uma espécie de síntese da época em que estamos imersos, a de um presente perigosamente saturado de um passado dos mais sombrios. Tratava-se de simbolizar “uma ponte entre duas épocas históricas” (NASCIMENTO, 2019, p. 15): o Golpe Militar de 1964 e aquilo que ele chama de *golpe jurídico-midiático*¹¹⁹ de 2016. Segundo seu raciocínio, o período que se sucedeu à redemocratização havia recalcado uma série de cicatrizes históricas que começavam a emergir, atualizadas sob novos vultos:

minha sensação era de que o sonho traduzia em imagens a história em marcha no país, com toda a onda fascista ganhando força e número nas ruas; sem mencionar todos os desmontes orquestrados contra a democracia: aspectos que, resguardadas as especificidades históricas de cada época, traziam ao debate público as reciprocidades entre 2016 e 1964 (NASCIMENTO, 2019, p. 12).

Sob a égide de outro tempo e espaço perigosamente habitados pelo fascismo¹²⁰, Walter Benjamin (1994) se deu conta de que a história não poderia ser uma caminhada unidirecional em direção ao progresso. Em meio ao avultamento

¹¹⁹ O artista se refere ao processo de impeachment sofrido pela ex-presidenta Dilma Rousseff, ocorrido entre 2 de dezembro de 2015 e 31 de agosto de 2016, deflagrado sob uma acusação de crimes de responsabilidade fiscal que se mostraria infundada.

¹²⁰ Devemos contemplar, naturalmente, as enormes diferenças entre aquilo que entendemos por uma ascensão contemporânea dos fascismos e a ascensão dos fascismos que marcou a primeira metade do século XX. Georges Didi-Huberman (2015) já nos advertiu de que “falar de coisas mortas ou de problemas caducos (...), falar até mesmo de renascimentos (...) é falar de uma ordem de *fatós* consecutivos que ignora a indestrutibilidade, a transformabilidade e o anacronismo dos *acontecimentos* da memória (...). Mesmo um modelo circular como o do eterno retorno nega a crença ingênua no retorno do mesmo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 273). Aqui caberia também interrogar outros atalhos históricos que vêm sendo construídos, tais como as relações entre o *Processo de Impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff e o *Golpe Militar* de 1964: este prisma apenas reifica uma certa ideia de que as esquerdas ocupariam o lado certo da história ou ele opera uma sobreposição de dois tempos que se mantêm diferentes, tornando possível interrogar as singularidades do momento presente?

do nazismo na Alemanha dos anos 1930, o filósofo judeu declarou seu “assombro com o fato de que episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis” (BENJAMIN, 1994, p. 226, grifo nosso), levando-o a concluir que “a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável” (idem). Contudo, estes períodos de crise estariam igualmente habitados por uma promessa de cura, como uma espécie de veneno que secreta seu próprio antídoto.

Pois estes *momentos de perigo* favorecem que *reminiscências* possam relampejar diante do sujeito histórico, assim como o *retorno do recalçado* constituiria a única possibilidade de dar forma a algo que sofreu recalque¹²¹ (FREUD, 2010). Para Walter Benjamin (1994) caberia ao *materialista histórico* fixar estas imagens que retornaram, produzindo um passado em articulação ao presente. Se a articulação de diferentes feixes de passado resulta em distintos presentes, trata-se de compreender a história como uma espécie de montagem, uma construção temporal que se dá sempre *a posteriori* (FREUD, 2010). Talvez seja algo como estabelecer pontes entre diferentes épocas históricas, tal como pensado por Elilson, tarefa muito distinta de conhecer o passado como uma estrutura perene, como ele de fato teria sido.

Mas, especialmente, esta possibilidade de rearticulações significa também liberar *centelhas de esperança* a serem mobilizadas no presente, haja vista que “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1994, pp. 224-225). Para dar corpo à sua rejeição a uma marcha unidirecional rumo ao progresso, Walter Benjamin parte de *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee onde se situa um anjo que encara fixamente o passado, ao passo que é impelido “irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso” (BENJAMIN, 1994, p. 226). Trata-se da célebre figura do *anjo da história*, imagem

¹²¹ De acordo com o psicanalista Sigmund Freud, “todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em angústia pela repressão, (...) o elemento angustiante é algo reprimido [recalçado] que retorna” (FREUD, 2010, p. 360). Esta angústia se manifestaria como aquilo que o autor chama de *inquietante* [unheimlich], em que os sujeitos são acometidos por afetos que lhes são, ao mesmo tempo, estranhos e familiares. Não se trataria, portanto, de “algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. (...) o *inquietante* é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu” (idem). Freud entende que a repressão - ou o *recalque* - pode ser coadunado por uma multiplicidade de afetos, e não necessariamente originado de um evento determinado, impossibilitando qualquer tarefa de desvelar os elementos angustiastes originais. O processo de *recalcamento* não consiste em ocultar um evento específico, passível de ser desvelado, de modo que não reside em duas etapas cronologicamente separadas: o *recalçado* existe e se faz visível apenas como *retorno do recalçado*.

de pensamento que guarda curiosas similitudes com a coreografia performada em *Massa Ré*. Aqui, contudo, a ideia de *marcha* não faz apenas ressoar certa concepção de processo histórico.

Através da ideia de *marcha* Elilson também evoca o caráter performático das passeatas que, por sua vez, coaduna a performatividade da própria política, tal como compreendida por Jacques Rancière. Para o filósofo, as manifestações políticas residiriam na

contestação das propriedades e do uso de um lugar: uma contestação daquilo que é uma rua. Do ponto de vista da *polícia*, uma rua é um espaço de circulação. A manifestação, por sua vez, a transforma em espaço público, em espaço onde se tratam os assuntos da comunidade. Do ponto de vista dos que enviam as forças da 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 (...). Os manifestantes põem na rua um espetáculo e um assunto que não têm aí seu lugar (RANCIÈRE, 1996a, p. 373, grifo nosso).

Neste sentido, as passeatas partilham, já de saída, uma política contestatória dos usos da rua e de espaços públicos com *Massa Ré*.

Mas Elilson também se apropria do itinerário recorrente das passeatas políticas: a caminhada da Cinelândia à Central do Brasil, aqui acrescida da caminhada em *marcha ré*, elemento capaz de fissurar a partitura que costumeiramente orienta estas coreografias dos corpos na cidade. Esta pequena incongruência já é o bastante para produzir uma fresta na cadência comum dos fatos e assim nos tornamos algo estranho, nos abrimos à interpretação. A pedra portuguesa, a carteira do trabalho e a forma como as seguramos se somam como elementos produtores de sentido: estranhezas que comunicam, sem proferirem qualquer palavra.

Poderíamos dizer que este modo específico de produzir significados foi tornado possível com o advento do *regime estético*, horizonte que estrutura algumas das relações entre o visível e o dizível que a arte, desde o Romantismo, passou a encarnar (RANCIÈRE, 2009). Este regime tornou possível que múltiplos sentidos e sensações fossem derramados sobre os pequenos detalhes do mundo, tendo permitido a nós, performers, que nos mantivéssemos calados durante a execução de *Massa Ré*, deixando a cargo dos transeuntes a produção de significados. Pois nossa caminhada mobilizou uma capacidade expressiva inscrita no mundo, em todas as suas manifestações e dimensões, princípio que Rancière chamou de *palavra muda*.

A escrita de Novalis, poeta alemão do século XVIII, representaria um dos epítomes deste princípio, impensável até então:

A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o "tudo fala" de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante (RANCIÈRE, 2009a, p. 35).

É importante destacar que estas palavras e objetos mudos não representam um discurso oculto, sujeito à decifração, mas estão sujeitos a um jogo infinito de interpretações. Deste modo, não haveria “nenhuma voz presente para dar o tom de verdade às palavras que ela [a palavra muda] organiza, para acompanhá-las de modo a semeá-las no espírito preparado para recebê-las e fazê-las frutificar” (RANCIÈRE, 2017, p. 8). Esta mudez da palavra, por sua vez, tornaria possível a *qualquer um*, a quaisquer comerciantes e passantes do centro do Rio de Janeiro, “apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais ‘a dela’, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível” (idem, p. 9). Trata-se de colocar em marcha uma certa *lei da superfície*, certamente tributária do pensamento foucaultiano.

Teriam emergido, nesta mesma chave, algumas das lógicas estruturantes daquilo que Michel Foucault (2008) chamou de *hermenêutica moderna*, capitaneada por Marx, Nietzsche e Freud, cuja gênese teria determinado que a “interpretação finalmente tornou-se uma tarefa infinita” (“Nietzsche, Freud, Marx”, in: FOUCAULT, 2008, p. 45). Para Foucault, os três autores teriam estabelecido novas relações entre o visível e o dizível, a contrapelo de todo o paradigma interpretativo que predominou entre os séculos XVI e XIX. Enquanto esta tradição filosófica nos faria crer que os signos poderiam se prestar docilmente a interpretar, e deles deprender uma verdade, Michel Foucault mostra que, ao compreenderem a natureza opaca do signo, os três pensadores teriam instaurado uma ferida no pensamento ocidental:

(...) os signos são máscaras. O signo, adquirindo esta nova função de recobrimento da interpretação, perde seu ser simples e significante que possuía ainda na época do renascimento, sua densidade própria vem como que se abrir, e podem então se precipitar na abertura de todos os conceitos negativos que até agora tinham permanecido alheios à teoria do signo. Esta conhecia apenas seu momento transparente e quase negativo do véu. Agora poderá organizar-se no interior do signo todo um jogo de conceitos negativos, de contradições, de oposições (FOUCAULT, 2008, p. 49).

O filósofo desenha, portanto, uma inversão: o signo estaria agora despido de qualquer verdade, mas ele próprio esconderia uma interpretação, dando à luz a uma figura topológica em que a “profundidade é então restituída como segredo absolutamente superficial” (FOUCAULT, 2008, p. 44), suspendendo a clássica dicotomia que opunha superfície e profundidade.

Trata-se, para Michel Foucault, da constituição de novas formas de veridicção, que poderíamos vincular à figura da *palavra muda*, concebida por Jacques Rancière¹²². Elas emergem de um paradoxo, uma vez que coloca em cena a possibilidade de falar infinitamente sobre algo que nada fala, de uma palavra que não esconde significados, mas que constitui uma superfície reflexiva da qual nos *apoderamos violentamente*. É interessante notar que, em seu próprio conceito, a ideia de *palavra muda*, aponta uma certa equação entre a fala e aquilo que se cala, condensando a relação ambígua entre ação e passividade anteriormente mencionada.

Mas no caso de *Massa Ré*, a mudez emerge em sua literalidade: ainda que permanecêssemos calados, a ação falava com os passantes e comerciantes do Centro da cidade, só não se sabia exatamente o que ela queria dizer. Embora não déssemos a verdade do que aquilo deveria significar - que também desconhecíamos -, nossa indiferença por vezes atraía mais olhares que os palanques, discursos e panfletos direcionados aos pedestres. No momento em que passamos por um grupo, que proferia palavras de ordem e conclamava as massas para a passeata, percebi com estranheza o choque entre duas concepções e modelos de eficácia política que dividiam o espaço da calçada da Rua Uruguaiana¹²³. Pois a nossa ação, baseada em uma sensibilidade que permite uma múltipla significação dos dados da realidade, se articulava mais como um convite que como exposição de um ponto de vista unívoco.

Deste modo, a performance proposta por Elilson mobilizava a *palavra muda* em sua potência dissensual, produzindo uma rede de sentidos e significados a ser tecida pelos transeuntes. Fomos filmados, narrados, fotografados, interpretados em

¹²² Há possíveis cruzamentos entre os horizontes da *hermenêutica moderna* que Michel Foucault (2008) encontra em Marx, Nietzsche e Freud, e aquilo que Jacques Rancière chama de *palavra muda*. De acordo com este filósofo, “as ciências sociais, a crítica social e a ciência do inconsciente tiveram que tomar emprestado da literatura ingênua as armas destinadas a revelar sua ingenuidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17, tradução nossa [26]).

¹²³ Rua do Centro do Rio de Janeiro, marcada pela forte presença do comércio popular.

voz alta. Alguns desconfiavam sermos arte, outros pensam sermos política: é mantida suspensa esta ambiguidade. Escrevendo sobre *Massa Ré: variação CLT*, Elilson destaca a profusão de possíveis sentidos que a ação suscitou pelas ruas:

Olha a pedra! Vão fazer uma obra, é? Agora pode andar com documento assim na rua? E esse documento tem serventia? E tem seguridade? (...). O que significa isso? - perguntaram duas ambulantes (...). Essa pedra é para matar o Temer? Deve ser para jogar na Dilma! (...). Essa pedra é o Temer? Apedreja ele! Qual é a revolta? Sem vi-o-lên-cia! (...). Trabalhadores gritam das lojas: vão trabalhar, bando de loucos! (...). O que é isso aí que eu não entendi nada? A carteira de trabalho para pedir o trabalho e a pedra pra dá-lhe uma pedrada se o cara não der o trabalho, é isso? (NASCIMENTO, 2017, pp. 80-81).



Figura 22: Elilson: *Massa Ré: variação CLT* (2017).
Fotografia de Magno Scavone.

Ouvíamos os significados atribuídos à nossa caminhada, e o próprio espaço da rua subitamente se tornava uma espécie de reunião de estetas: os passantes e comerciantes do centro deliberavam conjuntamente quanto ao conteúdo veiculado pela ação, manifestando o enraizamento social de toda e qualquer possibilidade de atribuir sentidos.

Ela também deixa entrever a preocupação de Elilson em deixar espaços arejados para que suas ações incorporem acasos e produções de sentidos surgidos nos espaços públicos. O artista afirma que *Massa Ré* surgiu “com o intuito de, a partir de uma postura aparentemente uníssona, tentar agregar a voz pluralmente dissonante nas ruas e das ruas, vibrando possíveis manifestações dos passantes” (NASCIMENTO, 2019, p. 14). Neste sentido, convém interrogar as tipologias de

grupalidade mobilizada pela ação, bem como o universo semântico que lhe constela. Categorias como *massa*, *multidão* e *povo* podem ser historicamente circunscritas no bojo dos horizontes de análise encetados com o advento das ciências sociais.

A este respeito, destacam-se os esforços do psicanalista Sigmund Freud (2011), que parte das suas teorias sobre a *energia libidinal* para desmanchar a oposição que distinguia radicalmente as psicologias individual e social. Com este intuito, ele coloca em cena uma querela que ganhava vulto desde o século XIX, circulando ao redor da dissolução ou indissolução do *ser individual* no âmbito de uma coletividade mais ampla. No âmbito da presente tese, estas discussões nos são mais interessantes que as discordâncias e desdobramentos ulteriores desenvolvidos pelo autor¹²⁴. Me concentro, portanto, nas interlocuções que Freud estabelece, no interior da *psicologia das massas* e das *multidões*, com seu contemporâneo William McDougall, autor de *The Group Mind*, e o teórico oitocentista Gustave Le Bon, autor de *Psicologia das Massas*.

De acordo com Freud, a *psicologia das massas* de Le Bon seria destinada a analisar um ser individual circunscrito por “uma tribo, um povo, uma casta, uma classe, uma instituição, ou como parte de uma aglomeração que se organiza como massa em determinado momento, para um certo fim” (FREUD, 2011, p. 15). Pressupõe-se que, uma vez alinhados no interior desta multiplicidade, os indivíduos seriam acometidos por pensamentos, sensações e ações atípicos. No interior de uma *massa psicológica*, os indivíduos veriam desaparecer suas particularidades e sua capacidade intelectual, sendo submetidos a um estado quase hipnótico, agora movidos quase exclusivamente por uma irreflexão.

A figura da *massa*, tal como conceituada por Le Bon, seria “impulsiva, volúvel e excitável (...). Tem o sentimento da onipotência; a noção do impossível desaparece para o indivíduo na massa. A massa é extraordinariamente influenciável e crédula, é acrítica, o improvável não existe para ela” (idem, p. 25). Assim como um *rebanho dócil*, a *massa* “instintivamente se submete a qualquer um que se apresente como seu senhor” (ibidem, p. 30). Ainda de acordo com Sigmund Freud, McDougall compreende que “a condição para que se forme uma *massa*, a partir dos

¹²⁴ Destaco que a presente discussão também foi mobilizada pelo poeta Ericson Pires, com vias a compreender as tensões entre um coletivo artístico e as individualidades que o compõem. Conferir, a este respeito, o capítulo “A Multidão” (in: PIRES, 2007, pp. 290-317).

membros casualmente juntados de uma *multidão*, é que esses indivíduos tenham algo em comum, um interesse partilhado num objeto” (FREUD, 2011, p. 34, grifo nosso). A força destes interesses partilhados, por sua vez, determinaria a própria intensidade da coesão destes indivíduos em uma *massa psicológica*.

Observamos, portanto, que a discussão colocada em cena por Sigmund Freud explicita o vínculo histórico que a figura da *massa* estabeleceu com uma turba alienada de indivíduos incapazes, movidos unicamente por paixões e pela fascinação por um líder. O termo seria atualizado nas feições de uma *cultura de massa*, ou de uma *massa de manobra*, invariavelmente se referindo a grupos manipulados e sem capacidade de senso crítico. A *multidão*, por sua vez, seria algo como a contra figura da *massa*.

A este respeito destaca-se que Walter Benjamin encontrou nas poesias de Charles Baudelaire a figura de uma *massa* que “apaga todos os vestígios do indivíduo” (BENJAMIN, 1994a, p. 224). Contudo, segundo o filósofo, o poeta francês teria compreendido que as *massas urbanas* não constituem uma classe ou uma “forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma *multidão* amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas” (BENJAMIN, 1994a, p. 113). Mais recentemente, uma concepção similar de *multidão* se atualizaria na filosofia de Michael Hardt e Antonio Negri, conceituada como um “conjunto de singularidades” (HARDT & NEGRI, 2005, p. 139). Este termo, contraposto à figura da *massa*, se relacionaria à nobreza de uma turba racionalmente capaz, uma coleção irreduzível de singularidades que não responde a nenhuma organização centralizada.

Embora faça referência a uma *massa* de caminhantes, não é nesta chave que *Massa Ré* articula suas figuras de comunidade. Se é verdade que constituímos uma *massa* uniforme de caminhantes, cuja disposição e obliteração de singularidades poderiam remeter a marchas militares ou cortejos fascistas, nossa caminhada era capaz de produzir *multidão*. Pois aquele acontecimento que cruzou as ruas do Centro do Rio de Janeiro, uma vez despido de qualquer verdade subjacente, colocou os passantes e comerciantes em situação de partilha. Uma vez pautada na figura da *palavra muda*, ela dava privilégio ao dissenso, o que também implica um horizonte de comunidade muito característico. Trata-se de uma forma contingente de partilha, estabelecida justamente pelo esforço de colocar algo em comum. Neste sentido, faz ecoar algumas das concepções de Jacques Rancière, para quem

os homens se unem porque são homens, isto é, seres distantes. A linguagem não os reúne. Ao contrário, é sua arbitrariedade que, forçando-os a traduzir, os põem em comunicação de esforços - mas também, em comunidade de inteligência (...). A verdade não agrega absolutamente os homens. Ela não se dá a eles. Ela existe independente de nós, e não se submete ao despedaçamento de nossas frases (...). Mas nem por isso ela nos é estrangeira, e não estamos exilados de seu país. A experiência da *veracidade* nos liga a seu núcleo ausente, nos faz dar voltas em torno de seu centro. Podemos, primeiramente, ver e mostrar verdades (RANCIÈRE, 2018, p. 88).

A *palavra muda*, despida de qualquer verdade, privilegia justamente este esforço de traduzir, colocar algo em comum, constituindo uma figura que dá corpo àquilo que Jacques Rancière (2011d) denomina *Comunidade Estética*. Ela coloca em marcha a promessa de um novo corpo social, colocado em partilha mediante um *sensorium* paradoxal onde a singularidade do sensível individual se vê potencialmente passível de universalização. À semelhança do *Torso de Apolo*, trata-se de um corpo social inerentemente fragmentado, não mais formado por um princípio de coerência que remete cada parte a um todo, mas composto por pedaços que não constituem uma totalidade coesa (RANCIÈRE, 2013).

A estranheza de *Massa Ré* fez com que o indecível pudesse emergir nas ruas, de modo que o dissenso subitamente produziu uma comunidade sensível ao redor daquele acontecimento, ávida por desvelar o *sentido verdadeiro* da caminhada em grupo que performávamos. Caso não houvesse dúvidas quanto aos significados que ela veiculava, caso estivesse baseada naquilo que Rancière chama de “regime normal da informação e da comunicação” (RAMOS, 2013, p. 106), a ação não geraria este tipo de disputa sobre o seu sentido. Tratar-se-ia de um “regime estável da relação entre significações e imagens, uma espécie de economia mínima da relação entre palavras e imagens” (idem), redutora da potência ruidosa de um dissenso. Mas é justamente na contramão de uma intersubjetividade unívoca que o vetor político se produz.

Daí a inocuidade de qualquer trabalho de arte que vincula sua política à transmissão de uma mensagem. Ao reduzir a incidência do *dissenso*, ele se torna impermeável à criação de uma comunidade paradoxal, costurada por uma diferença irreconciliável. Sob este viés, poderíamos dizer que *Massa Ré: variação CLT* opera ao mesmo tempo uma separação dos passantes, na medida em que divide percepções, mas os reúne em torno de um objeto comum que se oferece à decifração. Aqui, o interesse partilhado num objeto não converte - como quis McDougall (apud FREUD, 2010) - uma *multidão* em *massa*, mas materializa uma

partilha do sensível eminentemente dissensual, que guarda algumas similaridades com a ideia de *multidão*¹²⁵.

A turbidez do signo, característica do *regime estético*, pode ser compreendida como sintoma da produção dissensual acionada por paradigmas de uma política que recusa uma completa transparência comunicacional. O que também não significa identificar o substrato político da arte a uma completa opacidade e incomunicabilidade da linguagem. Como o filósofo francês tantas vezes explicitou, a política envolve tornar comum o enunciado em que verifica a igualdade de todos os seres falantes (RANCIÈRE, 1996), que no âmbito do *regime estético* poderíamos relacionar ao princípio da *palavra muda*, segundo a qual *tudo fala*, premente no Romantismo.

Eis a fina equação entre a fala e a mudez, entre a transparência e opacidade da linguagem delineada anteriormente. Se a carteira do trabalho e a pedra portuguesa sugerem um universo onde os sentidos da ação podem transitar, nossa mudez interrompia qualquer prosódia linear destinada a conscientizar o povo ou emancipar o espectador. A ação é, ao mesmo tempo, mimética com a coreografia comum da manifestação e as pautas da política, mas refratária ao devir comunicativo da política. *Massa Ré: variação CLT* se situava na contramão da tagarela cena política que se organizava ao nosso redor, enquanto caminhávamos: aquela do palanque, das bandeiras, dos panfletos e do microfone¹²⁶. Ao fazer soluçar a naturalidade de um dia, no ir e vir diário dos passantes, o trabalho produz fissuras na ordem comum do sensível e, neste solapar, engendra seu vetor político.

Mas esta impossibilidade de identificação, derivada da relativa estranheza daquilo que fazíamos, era também a garantia da nossa proteção das forças policiais. Afinal, àquela altura os policiais já se agrupavam aos bandos, com o intuito de “colocar em ordem”, ou de “dar segurança” à manifestação que teria lugar na

¹²⁵ Jacques Rancière muito provavelmente não concordaria com as aproximações entre uma *partilha dissensual do sensível* e a figura da *multidão*. Defendendo uma noção contingencial de sujeitos políticos, o filósofo francês acusaria a natureza ontológica que Michael Hardt e Antonio Negri atribuem à *multidão*, compreendendo que a dupla de filósofos procuraria “expressar o múltiplo que é a própria lei do ser” (RANCIÈRE, 2010c, p. 63). Seguindo este raciocínio, Rancière os vincula a uma *tradição metapolítica*, que costuma conclamar “precários artificios da cena política à verdade do poder imanente que põe os seres em comunidade e identificar a verdadeira comunidade com a efetividade inclusiva e sensível desta verdade” (idem). Aqui, não discuto quais sujeitos políticos são mais adequados, apenas aproximo a *multidão* e o *dissenso* segundo as relações entre o comum e as partes exclusivas que cada um deles estabelece.

¹²⁶ Elilson faz um comentário ao devir panfletário da arte e da política em sua performance *Arte Panfletária* (2018) e à palestra em *Troncal, uma palestra sobre a palavra no Rio de Janeiro* (2017).

mesma tarde. Ou talvez, se nos remetemos ao teórico André Lepecki (2012), as forças policiais se organizavam com o intuito de coreografar a manifestação¹²⁷. Assim, se os cruzamentos com a polícia despertavam tensão no grupo, nossa segurança estava minimamente salvaguardada pela estranheza daquilo que nossa ação constituía. Estávamos abrigados pela espessura relativamente frágil dos sentidos que poderiam ser imediatamente associados à performance. Pois a pedra portuguesa abaixada firmava a latência de uma violência, mas não um ato, de modo que não poderíamos ser instantaneamente identificados como possíveis *vândalos*.

Afinal, os dispositivos de identificação constituem uma ferramenta policial poderosa que remete o visível a uma taxonomia pré-determinada e naturalmente constituída, motivo pelo qual Jacques Rancière vincula a *política* a “um processo de desidentificação ou de desclassificação” (RANCIÈRE, 2014, p. 72). *Massa Ré*, não constituindo embate frontal a qualquer poder que fosse, se firmava justamente em um limiar preciso em que a política forçosamente implica uma desidentificação. A ação urbana se afirmava neste duplo tangenciar, que de um lado não permitia uma rápida circunscrição ao registro criminoso, mas que por outro não se rende ao universo finito da cena política tradicional: embora indispensável, muitas vezes não produz um desvio no olhar do passante. Esta astuciosa articulação não permitia que fôssemos combatidos de forma direta, algo que a estética radical das táticas *black blocs*, tantas vezes necessária, pode ensejar.

Contudo, é curioso que no percurso de retorno da Central do Brasil à Cinelândia, quando passamos a caminhar de frente e com as pedras portuguesas levantadas, tenhamos sido imediatamente interpelados pela polícia. Elilson descreve este embate:

Vem correndo um capitão da polícia militar: ei! Me deem as pedras! Mas qual o problema de caminhar com pedras? Atos preparatórios não são infrações. Entreguem as pedras, é para o bem de vocês. As pessoas podem interpretar mal o trabalho de vocês. Vocês podem ser confundidos com black blocs, a cidade está cheia deles. Vamos, este é o meu trabalho! (NASCIMENTO, 2017, p. 81).

Aqui gostaria de interpretar esta mudança de atitude da polícia, que até aquele ponto não nos identificava como uma “ameaça à ordem pública”.

No exato momento em que as posições das mãos e a direção da caminhada se invertem, a ação subitamente muda de sentido. Se uma deambulação de costas,

¹²⁷ Partindo de Jacques Rancière, André Lepecki afirma, categoricamente: “a polícia (...) coreografa” (LEPECKI, 2012, p. 54).

até certo ponto, poderia transmitir um vago significado de fragilidade, agora de frente a ação se tornava mais incisiva. O mesmo poderia ser dito da pedra que, agora levantada, é rapidamente associada a preliminares de um “ato de vandalismo”. Assim, ao diluir a ambiguidade estabelecida entre ação e passividade, presente na caminhada de ida, *Massa Ré: variação CLT* é invadida por um universo de significados rapidamente apreendidos pela polícia e associados imediatamente ao vandalismo. Poderíamos compreender, nesta chave, de que modo uma política suspensiva da arte se articula pela via da desidentificação, neutralizando atividade e passividade como par de opostos.

Se em *Massa Ré* a latência de uma ação que jamais se efetiva em ato materializa uma certa neutralização da dicotomia que opõe atividade e passividade, o próprio vínculo político que ela estabelece pode ser lido na mesma chave. A performance se exime da função de conscientizar ou convencer sobre uma determinada pauta, mesmo que os signos da reforma trabalhista sejam facilmente reconhecíveis. Eles permitem que tracemos uma constelação semântica ao redor da performance, sem jamais encerrar os sentidos que ela pode deflagrar.

Mas esta constelação dissensual só pode ser formada pelo modo curioso como *Massa Ré* tangencia alguns dos signos que gravitam em torno daquilo que costumamos compreender como uma manifestação política, sem se acoplar a eles completamente. O artista desloca estes signos, já encharcados de uma coreografia muito marcada, cuja fastidiosa repetição geralmente não permite que eles transcendam o terreno da inocuidade. Elilson os digere, os requebra pela via da estética, fazendo deles emergir o frescor de uma potência política inaudita. Assim, observamos uma poética marcada pelo esforço simultâneo de mimetismo e produção de estranhamentos nos espaços públicos. Destaco que, de acordo com o artista, as ações

que quebram a monotonia funcional dos coletivos e desvirtuam as regras de utilização, são familiares aos passageiros de um grande centro urbano como o Rio de Janeiro. Vendedores ambulantes, pedintes, religiosos e artistas têm ressignificado os corredores dos coletivos com suas performances (NASCIMENTO, 2017, p. 17).

Não se trata apenas de um aparato retórico: seus trabalhos refletem sobre o caráter performático das atividades desempenhadas por seres nômades e invisibilizados das ruas. No que tange às relações entre arte e vida, poderíamos dizer que o artista flutua entre os paradigmas de autonomia e heteronomia, muitas vezes reencenando um

gesto de arte onde ele não se encontrava *a priori*. Partindo deste lugar paradoxal, Elilson funda uma espécie de dispositivo de escuta dos territórios, transformados em locais onde encontros, acasos e outras performances fortuitas podem ter lugar.

Compreendendo suas ações enquanto partituras abertas aos acasos do mundo real, Elilson remete diretamente ao léxico da performer e teórica Eleonora Fabião¹²⁸, mais precisamente ao conceito de *programa performativo*, que permeia profundamente a poética do artista. Trata-se de um enunciado conciso que “possibilita, norteia e move a experimentação” (FABIÃO, 2013, p. 4), consistindo em “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (idem). A prática deste programa previamente concebido, por sua vez, “ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (ibidem). Assim, um enunciado controlado, produzido laboriosamente na forma de um texto conciso, incorpora a incidência de acasos quando praticado.

É curioso que o texto não constitui apenas um ponto de partida para a poética de Elilson, mas constitui a linguagem para a qual suas ações não cessam de retornar. Me refiro ao modo como o artista vem “transpondo” suas ações em livros¹²⁹, onde figuram textos redigidos em formas que poderíamos caracterizar como relatos, registros marcadamente ficcionais. Compreendo que estas escrituras problematizam o ímpeto reconstituente que coaduna a documentação de ações efêmeras, recusando certa inclinação a tentar restituir algo infalivelmente perdido no tempo e no espaço. Esta inclinação é colocada pela teórica e crítica Cristina Freire:

Como obra do instante ou do desenrolar de um processo, performances podem, de certo modo, permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e pelos filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, perderam-se em razão da inexistência de registros. Obviamente, do ponto de vista da recepção do público, ver a fotografia ou o vídeo de uma performance é muito diferente de presenciá-la, testemunhar diretamente sua experiência. Para o espectador, a performance é sempre essa visualização da consciência do tempo (...). Por outro lado, para quem vê a fotografia de uma performance, a aquisição da imagem se dá como informação e não como experiência (FREIRE, 1999, pp. 103-104).

¹²⁸ Eleonora Fabião foi orientadora de Elilson no mestrado, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nos livros de Elilson notam-se algumas similaridades com os modos como Eleonora Fabião relata suas performances. Conferir, a este respeito, o livro *Ações* (FABIÃO & LEPECKI, 2015).

¹²⁹ A este respeito, destacam-se os dois primeiros livros do artista: *Por uma mobilidade performativa* (2017) e *Mobilidade [Inter] Urbana-performativa* (2019).

Elilson parece justamente se desviar deste tipo de problemática que gravita em torno da performance, pois o artista rompe com o princípio de correspondência que poderia reger as relações entre uma ação efêmera e seu registro. Seus textos não procuram registrar as ações tal como ocorreram, mas são elas que parecem colocá-lo em *situação de escritura*¹³⁰: Elilson não apenas escreve *sobre* as ações que desenvolveu, mas principalmente *a partir* delas.

É certo que suas publicações desempenham perfeitamente a função de *registros*, haja vista que o artista discorre sobre os *programas performativos* e processos subjacentes a cada uma de suas ações, ricamente ilustradas por fotografias. Contudo, ele não apenas responde ao ímpeto de registrar, do modo mais transparente possível, ações cuja efemeridade demandaria suportes longevos. Também parece não se tratar da vontade de autorizar ou explicar seu trabalho, haja vista que seus livros não dispõem de textos críticos feitos por terceiros e que partiriam de um olhar (pretensamente) desinteressado. Ainda que comportem análises, os textos de seus livros não refluem em qualquer devir *explicador*¹³¹, comportando um misto de descrição e relato, que jamais entram no mérito da intencionalidade ou de uma verdade que subjaz às suas ações.

De certo modo, os textos de Elilson suspendem a cartografia de posições que distingue os lugares de crítico, espectador e artista. Ele narra, em primeira pessoa, o desenrolar de cada uma de suas performances, incorporando impressões, pensamentos, digressões e uma multiplicidade de vozes anônimas das ruas que ele teria ouvido durante as ações. Estes registros, que poderíamos caracterizar como ficcionais, são relativamente autônomos das performances que lhes originaram, de tal modo que poderiam ser lidos enquanto crônicas. Por outro lado, é inegável que estes relatos provejam outras texturas aos trabalhos do artista, dificilmente

¹³⁰ Remeto aqui ao modo como o Japão colocou Roland Barthes (2016) em *situação de escritura*, resultando em seu livro *Império dos Signos*: não é *sobre* esse país que o autor escreve, mas especialmente *a partir* dele. Trata-se de reencontrar suas próprias problemáticas no contato com o Japão.

¹³¹ Remeto aqui ao modo como Jacques Rancière associa a figura do *mestre explicador* àquilo que ele chama de *embrutecimento*, um modo de performatizar eternamente a desigualdade das inteligências, sustentada na cena corriqueira de um mestre que explica algo a um ignorante. O autor destaca a necessidade de “inverter a lógica do sistema explicador. A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa incapacidade, a ficção estruturante da concepção explicadora do mundo (...). Explicar alguma coisa é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só” (RANCIÈRE, 2018, p. 23). A lógica do sistema explicador é recorrente na arte, materializada na cena comum do crítico, do artista ou da instituição que explica uma determinada obra para uma pretensa massa de ignorantes, incapazes de formular suas próprias interpretações.

enunciáveis fora do registro textual. Deste modo, eles também costuram uma vida póstuma, autônoma e heterônoma às ações do artista.

Nos livros de Elilson, a escrita opera em múltiplas vozes e tonalidades, que misturam teoria, poesia, humor e absurdo, sendo invariavelmente marcada por uma desenvoltura fluida. Muito próximos ao registro oral, seus textos recorrentemente retornam enquanto gestos performáticos. Pois é comum que o artista leia, em voz alta, trechos dos textos em que “registra” suas performances, especialmente nos eventos de lançamento dos seus livros¹³². Deste modo, relança estes testemunhos na forma de outras ações performáticas. Assim, a escrita tanto permite colocar suas ações em movimento, nas formas concisas de seus *programas performativos*, quanto desdobrá-las. Deste ponto de vista, se os textos de Elilson ainda carregam uma vaga intenção de *traduzir* suas performances, trata-se de assumir a *traição* fundamental que acompanha esta tarefa.

Ou melhor, trata-se de borrar as fronteiras entre o real e a ficção, o que implica, por sua vez, um modo específico de *narrar uma história* ou de *narrar a história*, jamais compreendido na chave do *isto foi*¹³³. Neste sentido, poderíamos supor que Elilson embaralha um conjunto de lógicas muito caro ao *regime representativo*, onde se pressupunha, já de partida, uma distância evidente da “*poesia*, que institui uma conexão verossímil entre acontecimentos fictícios, em relação à *história*, que diz exatamente que houve tal acontecimento verificado, em seguida tal outro e ainda tal outro” (RANCIÈRE, 2011a, p. 27, grifo nosso). Assim, poderíamos dizer que o artista está ancorado aos horizontes sensíveis do *regime estético*, onde “o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido” (RANCIÈRE, 2009, p. 56), revogando “a linha divisória aristotélica entre duas ‘histórias’ - a dos historiadores e a dos poetas -, a qual não separava somente a

¹³² Destaco que, durante o evento de lançamento de *Mobilidade [Inter] Urbana-performativa* (NASCIMENTO, 2019a), ocorrido no dia 14 de dezembro de 2019, Elilson leu trechos do livro na rua em frente ao Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, em uma espécie de ato performático.

¹³³ Conferir, a este respeito, a interlocução de Jacques Rancière (2018a) com aquilo que Roland Barthes (1984) denomina como *isto foi*, compreendido como o *noema da fotografia*. Destaco, contudo, que a tradução do livro *Figuras da História* para o português verteu a expressão “*cela a été*” - exatamente como aparece em francês no livro *A Câmara Clara* - como “isto aconteceu” (RANCIÈRE, 2018a, p. 14), perdendo esta interlocução. Estes questionamentos poderiam se endereçar ao privilégio dado à fotografia e ao vídeo como registro de performance. Estes meios que encarnam - de modo um tanto ingênuo e tributário do *regime representativo* - a vontade de restituir, do modo mais fiel possível, uma suposta experiência originária diante da ação efêmera.

realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída” (idem).

Se é verdade que a *palavra muda* constitui uma possível via de acesso à constelação de signos presente em *Massa Ré*, é através desta mesma figura que o artista remonta suas ações em textos, em uma escuta muito atenta a vozes e detalhes desimportantes, detalhes *quaisquer*. Destaco que a ruptura nas fronteiras entre realidade e ficção também se imiscui no próprio modo como o artista restitui uma possibilidade de polissemia e ficcionalidade às análises sociais¹³⁴. Assim, dá corpo a “um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (RANCIÈRE, 2009, p. 55). Trata-se de um regime de verdade partilhado, desde a revolução estética, entre a *escrita de histórias* e a *escrita da história*.

Aqui, poderíamos retornar a Walter Benjamin, seguindo o rastro deixado por Jacques Rancière. Na encruzilhada entre seus pensamentos, pavimentada pelo *regime estético*¹³⁵, poderíamos localizar a famosa formulação do filósofo alemão, segundo a qual “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo *como ele de fato foi*” (BENJAMIN, 1994, p. 224, grifo nosso). Neste sentido, seria possível justapor as críticas de Walter Benjamin (1994) dirigidas à figura do *investigador historicista*, àquelas que Jacques Rancière (2011a) endereçou à *ciência histórica moderna*. Ambos os autores partilham uma recusa aos princípios positivistas e diacrônicos que tanto imobilizam a História e estreitam os horizontes possíveis da política. Tais princípios são tributários de um conjunto de lógicas características do *regime representativo*, que introduz um sentido verdadeiro e perene ao processo histórico. Mas se, de acordo com Benjamin, “o historicista apresenta a imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única” (BENJAMIN, 1994, p. 231). Trata-se de uma configuração contingente, surgida do encontro de sua própria época com uma época anterior.

¹³⁴ Conferir, a este respeito, *Por uma mobilidade performativa* (NASCIMENTO, 2017).

¹³⁵ A filósofa Jeanne-Marie Gagnebin (“Prefácio” in: BENJAMIN, 1994) destaca que Walter Benjamin encontrou alguns de seus princípios de historicidade em Marcel Proust, cuja escrita foi marcada por anacronismos e clivagens temporais característicos do *regime estético*. Esta compreensão nos dá pistas para conceituar uma eventual ancoragem de Walter Benjamin às lógicas de historicidade que este regime possibilitou.

Embora seja difícil dizer que o breve intervalo entre os momentos de ação e de escritura possam caracterizá-las como *épocas* distintas, os testemunhos de Elilson parecem já emergir imbuídos de um caráter de reelaboração. Pois o ímpeto de partilha, posto à prova em sua escritura, não se restringe a transmitir um conjunto de dados factuais e processuais da performance, mas o artista os transmuta em uma matéria a ser novamente transformada. Trata-se de colocar em marcha algo daquilo que Jacques Rancière chamou de *virtude poética*, emergente com a impossibilidade de *dizer* a verdade. Esta impossibilidade

nos faz falar como poetas, narrar as aventuras de nosso espírito e verificar se são compreendidas por outros aventureiros, comunicar nosso sentimento e vê-lo partilhado por outros seres sencientes (...). No ato da palavra, o homem não transmite seu saber, ele poetiza, traduz e convida os outros a fazerem o mesmo. Ele se comunica como *artesão*: alguém que maneja as palavras como instrumentos (...). E a emancipação do artesão é, antes de mais nada, a retomada dessa história, a consciência de que sua atividade material é da natureza do discurso. Ele se comunica como poeta: um ser que crê que seu pensamento é comunicável, sua emoção, partilhável (...). É preciso que o artesão fale de suas obras para se emancipar; é preciso que o aluno fale da arte que quer aprender (RANCIÈRE, 2018, pp. 96-97).

Neste sentido, talvez Elilson encarne a figura do *narrador*, outrora proposta por Walter Benjamin (1994). O filósofo compreende que esta personagem teria florescido no meio artesão, onde as conversas e histórias acompanham o trabalho manual em conjunto, fazendo também da comunicação o objeto de uma artesanaria. Como destacado por Jeanne Marie Gagnebin (2009) o *narrador* encarnaria algumas das concepções benjaminianas de história.

Não se trataria, para o filósofo, de “transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Além do oleiro, o filósofo ainda estabelece uma belíssima analogia entre a tarefa rememorativa de narrar e o delicado ato de *cerzir*¹³⁶. Mas a sobrevivência destas histórias estaria ameaçada, haja vista que “ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história (...). E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual”

¹³⁶ A este respeito, convém recordar que *tricotar*, em sentido coloquial, pode assumir o sentido de *fofocar*, remetendo ao aspecto social de que a costura está imbuída, bem como à atividade tagarela que lhe acompanha.

(idem). Sempre à beira de seu desaparecimento, estas histórias narradas devem sua conservação a uma tessitura insistente.

Se é verdade que textos de Elilson já emergem como exercícios de reelaboração, prenhes de um cuidado com a artesanania da palavra e próximos do registro oral, poderíamos dizer que estão banhados pela ideia - muito cara ao *narrador* benjaminiano - de que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (ibidem). Mas aqui, o ato de cerzir, que acompanha a atividade de narrar, nos leva a uma outra de suas performances: trata-se de *Estação Adílio*, ação realizada pelo artista em 2016 e concebida como uma espécie de homenagem ao vendedor ambulante Adílio Cabral dos Santos, atropelado por três trens na Estação de Madureira, Rio de Janeiro, no dia 28 de julho de 2015.

Procurando evitar que sua mercadoria fosse apreendida pela polícia, o vendedor cruzava os trilhos da ferrovia, quando um trem o atingiu e matou. Seu corpo seria novamente atropelado por outros dois trens, com a permissão da empresa que gerencia o serviço. Os bombeiros foram acionados apenas duas horas depois do ocorrido, quando o corpo de Adílio já estava esfacelado. Caso alguns passageiros não houvessem gravado a cena com seus celulares, muito provavelmente a morte e o tratamento desumano dado ao corpo do ambulante teriam permanecido na invisibilidade. Diante desta repercussão, a SuperVia¹³⁷ procurou se justificar, apontando os potenciais transtornos e perigos que a remoção imediata do corpo teria causado aos outros passageiros. Assim, a empresa declarou ter preferido evitar a interrupção do enorme fluxo de passageiros que circulava em pleno horário de pico. Parafraseando o texto da jornalista María Martín (2015), publicado por ocasião do acidente, “Adílio Cabral dos Santos teve o azar de morrer no horário de pico”¹³⁸.

Elilson realizaria sua performance pouco mais de um ano após a morte de Adílio, começando pela Central do Brasil, Rio de Janeiro, onde o artista deitou no chão um tecido branco medindo aproximadamente 1,80m, cortado em duas partes iguais. Auxiliado por um passante, ele deu o primeiro ponto de costura no tecido, usando uma linha grossa, vermelho-sangue. Ele então seguiu para os vagões de

¹³⁷ SuperVia é a empresa que opera o serviço de trens urbanos na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, por onde circulam aproximadamente 600 mil usuários por dia, através de uma malha ferroviária de 270 quilômetros dividida em cinco ramais, três extensões e 104 estações.

¹³⁸ Frase retirada de “A dignidade morreu no horário de pico”, artigo de María Martín, publicado no Jornal El País, dia 31 de julho de 2015. <<https://tinyurl.com/emecrb3k>>. Acesso em: 22/04/2021.

trem, falando aos passageiros e vendedores ambulantes sobre a morte de Adílio, sempre pedindo ajuda para realizar os pontos de costura. Enquanto isso, lia o poema “Adílio”, que o escritor Jonatas Onofre havia composto a seu pedido¹³⁹. Elilson saltou na Estação Madureira já com o tecido costurado. Após pichar “Estação Adílio” em sua superfície, ele levantou o tecido, como uma espécie de bandeira-mortalha. Vestido com um colete semelhante ao dos funcionários da SuperVia, o artista seguiu para a passarela de acesso à estação, e terminou depositando o tecido-corpo no chão, sempre impedindo que os passantes pisassem nele.

O trabalho poderia suscitar um diálogo entre dois espectadores: um deles censura a performance, questionando o modo como Elilson instrumentaliza a morte de um indivíduo invisibilizado, que o artista sequer conheceu, ao passo que o outro retruca, argumentando que o valor político do trabalho está em sua capacidade de gerar consciência sobre a morte de um invisível. Estas posições, aparentemente opostas e perfeitamente plausíveis, têm em comum o fato de estarem baseadas em “modelos de eficácia da arte que foram porventura abalados [há] um ou dois séculos” (RANCIÈRE, 2010, p. 79). Sob este ponto de vista, elas poderiam ser correlacionadas aos dois modelos de eficácia *pedagógica* que Jacques Rancière encontra na arte: a *imediatez ética* e a *mediação representativa*¹⁴⁰, respectivamente.

Embora estejam imbuídas de argumentos políticos, estas visões obliteram o modelo de eficácia *dissensual* que caracteriza o *regime estético*, justamente onde estaria condensada, para o filósofo, a vocação propriamente política da arte. Destaco que o trabalho parece emergir de algum lugar onde a figura singular de Adílio encontra o interesse do artista naquilo que ele chama de “gestos e ações da performatividade urbana” (NASCIMENTO, 2017, p. 8), de modo que Elilson sequer reivindica um dever filantrópico para sua ação. Assim, procuro explicitar de que modo *Estação Adílio* mobiliza a arte em sua promessa política, pois reorganiza algumas das formas e forças que regem os horizontes perceptivos compartilhados, produzindo fissuras naquilo que Rancière denomina *partilha sensível*.

¹³⁹ O poema está publicado, na íntegra, em *Por uma mobilidade performativa* (In: NASCIMENTO, 2017, pp. 64-65).

¹⁴⁰ De acordo com Jacques Rancière (2010), enquanto a arte no regime ético seria eficaz ao encarnar diretamente os costumes e modos de ser da comunidade, o *regime representativo* seria caracterizado pela pressuposição de que mostrar coisas revoltantes gera revolta. Daí sua eficácia em conscientizar os espectadores.

Esta partilha em disputa é mantida pela figura que o filósofo francês denomina pelo termo *polícia*: trata-se do dispositivo social que “distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer que convém a cada um” (RANCIÈRE, 1996, pp. 40-41), tendo como lema “circulem! Não há nada para ver” (RANCIÈRE, 2014, p. 147). Neste sentido, a justificativa para o brutal atropelamento de Adílio seria sintomática de um *regime policial* em que o paradigma da circulação está acima de certas vidas: o corpo invisibilizado do vendedor estaria atrapalhando o direito de ir e vir dos passantes, o mesmo argumento usado por um segurança para impedir a performance de Elilson¹⁴¹.

Vemos aqui o modo como as forças *policiais* estão recorrentemente engajadas em processos ativos de apagamento. A performance é realizada justamente em um espaço limiar de circulação e invisibilização por excelência, em que os corpos em movimento se encontram paradoxalmente ociosos, majoritariamente no traslado entre suas casas e trabalhos. Ao deslocamento rápido do trem pelo espaço, se opõe o marasmo do tempo morto, onde Elilson provoca a emersão das memórias do ambulante atropelado.

Quantos trens, após os três que o despedaçaram, ainda terão atravessado os poucos escombros fugidios da memória que sobrou de Adílio? Quantos trens já terão passado, incólumes, pelos mesmos trilhos que ceifaram a vida do ambulante? É como se sua morte fosse reiterada a cada passagem do trem, e sua memória esgarçada. *Estação Adílio* interfere na partilha do visível e do invisível que impermeabilizou a morte do ambulante ao luto coletivo: a performance articula o luto como substrato para a ação política e artística. Elilson realiza uma espécie de peregrinação, como um ritual fúnebre que reencena, *in loco*, a caminhada diariamente performada pelo vendedor morto. Nestes passos, o artista carrega um tecido, fazendo pesar sobre si a mortalha-corpo de Adílio, que vai sendo gradativamente suturada, em um ritual cuidadoso de luto coletivo, para ser então erguido, como uma espécie de estandarte.

Mas, partindo das palavras de Jeanne-Marie Gagnebin (2009), poderíamos supor que este estandarte não assume o intuito de *celebrar* ou *comemorar* a

¹⁴¹ O artista conta que, quase uma hora após ter iniciado sua ação, “um segurança saiu da estação, pedindo que parasse de atrapalhar o direito de ir e vir das pessoas. Ironicamente, o mesmo argumento utilizado para justificar o injustificável em 28 de julho de 2015” (NASCIMENTO, 2017, p. 69).

memória de Adílio. Seu sentido parece mais próximo daquilo que Walter Benjamin chamaria de *rememoração*, esta atividade que não repete aquilo que se lembra, mas

abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

A costura da memória seria como o traçado tortuoso de uma agulha pontiaguda que, em fluxos de aparecimento e desapareção, emerge e submerge na superfície do tecido, unindo diferentes retalhos de tempo para constituir uma configuração de presente. Mas este presente não esconde os traços de sua montagem artificiosa. Assim como a costura de Elilson não restitui inteireza aos retalhos costurados, bastaria puxar um fio para que o tecido do presente se desfaça, em toda contingência. Aqui, caberia recusar a compreensão desta efemeridade e incompletude como uma fraqueza, mas conceber a desapareção tendencial da *narração* como uma das condições que vedam sua cristalização em estruturas perenes de verdade.

Tornando-se objeto de uma incessante reelaboração, a *narração* se distanciaria, para Jeanne Marie Gagnebin, de figuras melancólicas e narcísicas da memória. Deste modo, a rememoração pode se tornar, como em *Estação Adílio*, uma tarefa ativa, “um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado (...). Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (GAGNEBIN, 2009, p. 105). Na ação, a finalidade da costura transcende seu aspecto meramente plástico e performático, emergindo com a mesma função que desempenhava para manter ativa a antiga *arte de narrar*: ela funciona como uma espécie de dispositivo – *relacional*?¹⁴² - que dá ensejo para conversas, condensando também uma promessa de elaboração do luto. Por meio do convite à costura, o artista evocava a memória de Adílio, ele fazia emergir, dentro do trem, conversas e lembranças sobre o vendedor ambulante, àquela altura já um tanto esmaecidas e soterradas pelo transcurso do tempo.

¹⁴² O termo *Estética Relacional* foi cunhado pelo teórico e curador francês Nicolas Bourriaud, circunscrevendo trabalhos de arte direcionados ao estar-junto e à elaboração coletiva de sentido. Ele remete, portanto, a “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p. 19).



Figura 23: Elilson, Estação Adílio (2016).
Fotografia de André Rodrigues

Mas até que ponto poderíamos compreender a construção das memórias sociais como uma costura tecida coletivamente? Se nos baseássemos no filósofo Maurice Halbwachs, a figura de uma cosedura coletiva, distribuída uniformemente seria satisfatória. O autor compreende o espaço material como suporte estável para memórias fragmentares de caráter individual, mas que são criadas coletivamente e a nível local. Haveria, para o filósofo, uma espécie de memória coletiva impregnada nos espaços, resistente muitas vezes à sua destruição. Para o autor,

não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial (...). É ao espaço, ao nosso espaço - o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça (HALBWACHS, 1990, p. 170).

Poderíamos partir deste autor para compreender o modo como a performance de Elilson é marcada pelo esforço de escutar o território onde se deu a morte de Adílio. Como grande parte das ações do artista, *Estação Adílio* não é performada em um espaço neutro, mas em uma atmosfera já preche de sentidos latentes, no espaço e no tempo em que são realizadas. Tratava-se de fazer emergir a lembrança do ambulante no próprio lugar onde ele circulava.

Tendo em vista seu ímpeto de fazer falar uma memória impregnada no espaço, poderíamos caracterizar *Estação Adílio* como uma espécie de performance *site specific*. Segundo o historiador da arte Douglas Crimp (2005), o *site specific* despontou entre os anos 1960 e 1970, sublinhando o *pertencimento* das obras de arte a um espaço específico, recusando sua mobilidade indiscriminada. Os trabalhos artísticos a que convencionamos denominar *site specific* ou *site oriented* teriam

surgido em contraposição ao “idealismo da arte moderna, na qual o objeto artístico em si e por si mesmo era visto como tendo um significado definitivo e trans-histórico, [e] determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular, um não-lugar que na realidade era o museu” (CRIMP, 2005, p. 18). Destaca-se, contudo, que este *pertencimento* era invariavelmente remetido aos aspectos físicos e espaciais dos locais, resultando em soluções majoritariamente formais e ainda calcadas na presunção de um corpo-espectador universal.

A historiadora da arte Miwon Kwon (2008) chamaria esta primeira vertente de *fenomenológica*, lhe opondo outros dois paradigmas que vêm norteando, mais recentemente, a compreensão dos aspectos que determinariam aquilo que constitui a *especificidade* de um lugar: o *social/institucional* e o *discursivo*. O primeiro circunscreve uma série de práticas ligadas à *crítica institucional*, compreendendo o *lugar* como uma “estrutura cultural definida pelas instituições de arte” (KWON, 2008, p. 168), cujas operações ocultas e relações com processos socioeconômicos devem ser evidenciadas. Já o segundo, compreenderia o *lugar* como o papel social desempenhado, geralmente pelo artista, no interior de uma política de identidades.

Elilson, absorve o modo como os trabalhos *site specific* recusam uma ideia de arte autônoma, alheia ao tempo e ao espaço, declarando seu ímpeto de “aderir¹⁴³ às pessoas no agora, ao tempo do agora, ao espaço em que se é e se está, tentando negociar ativamente relações através do desencadeamento de ações” (NASCIMENTO, 2017, p. 11). Entretanto, o artista não subscreve aos outros dois modelos mais recentes apontados por Miwon Kwon, uma vez que não está interessado em evidenciar estruturas e vícios ocultos internos ao meio da arte, tampouco em partir de um certo *lugar de fala* como local específico da arte. Mas também não se trata de pensar os espaços em suas determinações físicas, como no modelo *fenomenológico* acima descrito. Elilson provoca a emersão de um ponto cego de uma memória coletiva latente no espaço, em uma escuta localizada à qual poderíamos justapor uma espécie de etnografia, muito embora o artista não se coloque na posição de representar ou falar por uma alteridade. Mas seus exercícios de escuta parecem se fundar em uma profunda relação de equidade com o outro.

¹⁴³ Restaria, contudo, compreender até que ponto este tipo de *aderência* espaço-temporal poderia constituir um empecilho às rupturas nas propriedades do espaço e nos possíveis do tempo em que a *política*, tal como compreendida por Jacques Rancière (2009), está implicada.

Se o artista incorpora do *site specific* uma recusa aos pressupostos de autonomia da arte, esta recusa não é tomada de modo radical em *Estação Adílio*, uma vez que a ação não deixa de se articular como factóide estético, ação simbólica que produz uma fissura no cotidiano dos passantes. Assim, o trabalho não se baseia apenas em comunicar a notícia de uma morte, mas provoca e faz aflorar uma memória que estaria latente naquele espaço, sempre tangenciando um limite em que esta emersão poderia sequer acontecer. Assim, o trabalho não cessa de lidar com uma certa impotência em propagar uma mensagem. Trata-se, antes de tudo, de um exercício de escuta, atenta aos minúsculos efeitos, às finas sobrevivências ainda emitidas por uma memória que impregna aquele território. Mas esta escuta é atravessada pela necessidade de interrogar o modo como estas memórias se sedimentam nos territórios, determinadas por uma cartografia de afecções que rege certa predisposição coletiva a prestar luto para alguns corpos e não para outros.

Assim, *Estação Adílio* permite justamente compreender a vulnerabilidade diferencial dos corpos, ponto onde se sedimentam e se manifestam as relações de poder. Para Judith Butler (2018), este caráter diferencial da experiência do horror seria produzido no seio de certos horizontes de afecção socialmente concebidos. De acordo com a autora, estas disposições afetivas não respondem a uma consciência ou a escolhas individuais, mas estão calcadas nos *enquadramentos epistemológicos* que determinam “a alocação diferencial da precariedade e da condição de ser lamentado” (BUTLER, 2018, p. 42). Aquilo que ela chama de *distribuição desigual do luto* constituiria um sintoma do modo diferencial e seletivo como a violência atinge as diversas partes do tecido social, resultando em uma questão política de grande importância.

A autora declara seu “foco nos modos culturais de regular as disposições afetivas e éticas por meio de um *enquadramento* seletivo e diferenciado da violência” (BUTLER, 2018, p. 13), interrogando que corpos são dignos de deflagrar o luto coletivo e quais fatores afetivos determinam esse fenômeno. A filósofa explicita que

Nossa comoção nunca é somente nossa: a comoção é, desde o começo, transmitida de outro lugar. Ela nos predispõe a perceber o mundo de determinada maneira, a acolher certas dimensões do mundo e resistir a outras. Entretanto, se uma resposta é sempre uma resposta a um estado percebido do mundo, o que faz com que determinado aspecto do mundo se torne perceptível e outro, não? Como abordar de novo a questão da resposta afetiva e da valoração moral considerando os enquadramentos já em operação de acordo com os quais certas vidas são vistas

como dignas de proteção, enquanto outras não, precisamente porque não são completamente “vidas” de acordo com as normas predominantes da condição de ser reconhecido? (BUTLER, 2018, p. 81).

Para a filósofa “uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada viva” (BUTLER, 2018, p. 13) motivo pelo qual “a condição de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto à não vida desde o início” (BUTLER, 2018, p. 33).

Partindo destas reflexões, poderíamos concluir que talvez a vida de Adílio não tenha sido jamais compreendida enquanto viva, embora seu obstinado nomadismo o mantivesse como vivente: a vida do ambulante só teria emergido depois de sua morte. Mas *Estação Adílio* carrega a promessa de conferir uma espécie de vida póstuma a um corpo que nunca foi reconhecido enquanto vivo. Assim, poderia se tratar de uma política do luto, caso compreendamos, como Judith Butler, que “as molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade, não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada (suscetível de ser perdida ou lesada) estão politicamente saturadas” (BUTLER, 2018, p. 14). Reivindicando o luto a um corpo que não seria passível de luto, Elilson interfere na circulação das *molduras* que regulam a produção coletiva do luto.

Judith Butler compreende a tarefa política justamente nestes termos, pois, para a autora, “os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas são reconhecíveis como vidas e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia” (BUTLER, 2018, p. 28). Assim, trata-se de intervir no âmbito da circulação destas *molduras*, estabelecendo novos enquadramentos que aumentariam a possibilidade de reconhecimento e outras possibilidades de apreensão. Em outras palavras, “o que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque” (idem).

Uma vez compreendido o substrato estético¹⁴⁴ que permeia o pensamento de Judith Butler (2018; 2019), poderíamos aproximar a ideia de *rompimentos na*

¹⁴⁴ Destaca-se que tanto o pensamento de Jacques Rancière quanto o de Judith Butler são tributários do modo como a *estética* foi trabalhada no interior do pensamento foucaultiano. Isto explicaria a crescente importância desempenhada por categorias como moldura, enquadramento, reconhecimento e afetividade no pensamento da filósofa, podendo também indicar uma afinidade com os subsídios teóricos de Jacques Rancière. Quando se refere à ideia de *enquadramentos epistemológicos* (BUTLER, 2018), a autora parece remeter àquilo que Jacques Rancière chama de *estética*, compreendida segundo o “sentido kantiano - eventualmente revisitado por Foucault - como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

distribuição desigual do luto às rupturas na *partilha do sensível* que marcam o pensamento político de Jacques Rancière (1996). Neste sentido, talvez os enquadramentos que determinam a quais vidas a sociedade destina sua disponibilidade para o luto sejam originados no seio de um *regime policial* que prescreve a visibilidade ou invisibilidade de certos corpos. Sob este viés, o trabalho de Elilson poderia ser compreendido enquanto uma ruptura na partilha que invisibiliza corpos como o de Adílio, acionando uma política imanente à “contagem dos incontados” (RANCIÈRE, 1996, p. 48). Assim, embora a ação consista na atividade de produzir suturas no corpo-mortalha-monumento de Adílio, o que o artista efetivamente faz, ao contrário, é esgarçar o tecido sensível que prescreve a visibilidade ou invisibilidade a certas mortes.

Esta partilha constitui os horizontes sensíveis no seio dos quais as respostas afetivas a situações de violência e luto se fazem possíveis, ela funda os modos através dos quais a produção de memórias pode se dar no âmbito social. Assim, *Estação Adílio* permite questionar o caráter horizontal que Maurice Halbwachs (1990) havia atribuído à produção coletiva de memórias. Este autor não analisou de forma cuidadosa as dinâmicas de poder que são intrínsecas e determinantes para o modo como as memórias coletivas são distribuídas socialmente, negligenciando toda a cartografia de lutas e disputas que subjaz à construção social das memórias, compreendendo-a como uma formação espontânea. Em suma, o filósofo não foi sensível aos fatores políticos determinantes para a construção das memórias sociais, restando compreender sob quais dispositivos de invisibilidade e visibilidade se assenta a escrita da história e da memória.

Sob este prisma, Halbwachs teria desconsiderado a relação de empatia que, segundo Walter Benjamin (1994), o *investigador historicista* estabelece com o vencedor, de tal modo que a história seria invariavelmente escrita do ponto de vista dos vencedores. As suturas cerzidas em linha vermelho-sangue-vivo por Elilson seriam como a tessitura da história para Walter Benjamin: ela já emerge como ferida, e não na forma de uma cesura totalmente pacífica. A agulha do artista fura o tecido-pele de Adílio, maculando a pureza do branco com a linha vermelha e cerzindo a história a sangue, como uma costura que jamais recompõe por completo. Ela não esconde os traços de uma violência absoluta e imanente, investida contra certas vidas tidas como matáveis.



Figura 24: Elilson, Estação Adílio (2016).
Fotografia de André Rodrigues

Ao criar a fantasia de uma de uma estação que levaria o nome de Adílio, no próprio local onde ele foi morto, Elilson também reflete sobre os princípios que orientam a nomeação de ruas, espaços e equipamentos públicos. Eles são especialmente sintomáticos da cartografia pré-estabelecida de visibilidades e invisibilidades que rege a produção de memórias, evidenciando o modo como a história é invariavelmente contada do ponto de vista dos vencedores. Não é um acaso que a maioria destes bens públicos receba nomes de políticos, militares ou datas que celebram guerras e batalhas, parte deles destruída e reformulada assim que os poderes se redesenham¹⁴⁵. Neste sentido, as memórias sociais estariam banhadas no sangue dos vencidos, embora predominem os nomes dos vencedores. Eis a razão pela qual, segundo a famosa asserção de Walter Benjamin, “nunca houve qualquer monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Mas que rudimentos poderiam reger a construção de um memorial destinado ao corpo anônimo e brutalmente despedaçado do vendedor? Se todo monumento é um monumento à barbárie, que monumento poderia ser erigido para fazer jus aos

¹⁴⁵ A este respeito, destaco a compreensão do historiador Andreas Huyssen: “a memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições (...). Alguns monumentos são derrubados com a maior alegria, em tempos de rebelião social, enquanto outros preservam a memória em sua forma mais fossilizada, seja como mito, seja como clichê. Já outros se mantêm simplesmente como figuras do esquecimento, com seu significado e propósito originais erodidos pela passagem do tempo” (HUYSSSEN, 2000, p. 68).

vencidos? A este respeito, poderíamos destacar o próprio modo como o artista descreve o último momento da ação:

Com o consentimento do chefe de segurança, amarrei o tecido nas grades da tubulação de ar da Central do Brasil. Por instantes, além de repetir o gesto de adicionar graxa ao corpo, o ferro trouxe o vento dos trilhos, vibrando o nome de Adílio para a cidade que, rapidamente, voltou a esquecê-lo (NASCIMENTO, 2017, p. 69).

Estação Adílio elabora uma espécie de monumento momentâneo em homenagem a uma vida que não seria passível de luto, fazendo emergir memórias menores. Talvez a efemeridade da ação proposta por Elilson, tão característica do pensamento político de Jacques Rancière (2014), incorpore o próprio caráter fugidio das reminiscências de memória produzidas sobre corpos invisibilizados. Trata-se, neste sentido, de assumir a tarefa benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Tal efemeridade pode ser justaposta ao desaparecimento tendencial da *narração*, como conceituada por Walter Benjamin (1994), que impede a cristalização, como verdade, de um certo desenrolar histórico. Considero pertinente apontar a importância desta brevidade inconstante, pois ela evita justamente que o *ponto de vista dos vencidos* seja tomado como uma posição ontológica. Assim, permite abrandar a enorme força gravitacional exercida pelas políticas identitárias do presente, que poderia aproximar a figura benjaminiana dos *vencidos* àquilo que hoje chamamos de *oprimidos*, ou o *ponto de vista dos vencidos* à ideia de *lugar de fala*. Contudo, se por um lado as lutas identitárias, tal como as conhecemos, não existiam na época de Walter Benjamin, este filósofo especialmente interessado nas singularidades das pequenas histórias dificilmente corroboraria com a ideia de que os vencidos dispõem de um ponto de vista homogêneo.

Muitas vezes imbuídas em erigir um *monumento aos vencidos*, ou de erigir a posição de vencidos enquanto um monumento, as políticas identitárias¹⁴⁶

¹⁴⁶ Cabe aqui - apenas como nota de rodapé - um diálogo com as distinções, estabelecidas pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, entre um *devenir minoritário* e a ideia de *minoria*. Segundo eles, seria “preciso não confundir ‘minoritário’ enquanto devir ou processo, e ‘minoria’ como conjunto ou estado. Os judeus, os ciganos, etc., podem formar minorias nessas ou naquelas condições; ainda não é o suficiente para fazer delas devires. Reterritorializamo-nos, ou nos deixamos reterritorializar numa minoria como estado; mas desterritorializamo-nos num devir” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 88).

difícilmente cessam de construir novos *monumentos aos vencedores*¹⁴⁷. Afinal, compreender que os monumentos são invariavelmente orientados pela barbárie implica não apenas assumir que a escrita da história é coadunada por assimetrias e dinâmicas de poder, mas resulta na própria impossibilidade de construir um *monumento aos vencidos*. Neste sentido, convém compreender aquilo que um monumento aos *vencidos* e aos *vencedores* poderia ter em comum: sua solidez constitutiva. Walter Benjamin nunca deu privilégio a estas figuras robustas, sempre preferindo a efemeridade e a incompletude. Dentre estas figuras, Jeanne-Marie Gagnebin destaca a figura do *narrador sucateiro*, cujo alvo não seria recolher os grandes feitos, mas

apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? (...) aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste - aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo - principalmente - quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

Aqui poderíamos retornar a *Estação Adílio*, onde a figura do ambulante atropelado aparece em toda sua singularidade, justamente como este *anônimo* - no sentido de não ter nome -, que a história teria esquecido. Assim, se a morte de Adílio é marcada por uma cartografia de visibilidades e invisibilidades, Elilson não faz com que ela emerja necessariamente no interior de um sistema de opressões calcado em marcadores de gênero, raça ou classe. Embora, é claro, o corpo do vendedor fosse inevitavelmente atravessado por subalternidades de classe e raça.

Neste sentido, Adílio poderia ser compreendido como um *vencido* apenas na medida que encarna a figura do *homem infame*, outrora formulada por Michel

¹⁴⁷ Talvez coubesse mobilizar, a este respeito, o crescente espaço ocupado pela memória como preocupação política e cultural nas sociedades ocidentais desde os anos 1990, tal como pensada pelo historiador Andreas Huyssen (2000). O autor destaca que, entre os anos 1980 e 1990, o holocausto teria se tornado uma espécie de “lugar comum universal (...), um prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio” (HUYSSSEN, 2000, p. 13). Neste bojo, a emergência de uma *cultura da memória* teria dado ênfase a questões relacionadas a alteridades e minorias, especialmente presentes nos discursos de autores identificados com o *pós-modernismo*. Esta preocupação estaria invariavelmente coadunada por um medo do esquecimento, que vem permeando um largo espectro da produção cultural e fomentando tanto a construção de monumentos e museus destinados a relatar os traumas históricos, quanto as mais diversas formas de comercialização da memória.

Foucault¹⁴⁸ (“A vida dos homens infames”, in: FOUCAULT, 2006, pp. 203-222). Trata-se de vidas *breves, singulares e ínfimas* como a do ambulante morto, pertencentes a “esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro” (idem, p. 207). O filósofo olha para um conjunto de personagens dos séculos XVII e XVIII, que apenas chegaram até nossos dias porque foram descritos em dispositivos legais endereçados aos monarcas da época, tais como ordens de prisão ou internamento, hoje armazenados em arquivos públicos. Se a vida de Adílio emergiu apenas pela condição brutal de seu assassinio, um contato momentâneo com o poder teria tornado visíveis as *existências-relâmpago* analisadas por Foucault, materializadas em palavras que tanto lhes sentenciaram quanto possibilitaram sua sobrevivência, fazendo “desses infelizes ou desses facínoras seres quase fictícios” (ibidem, p. 209). O autor precisa que a *infâmia* destes personagens não se deve tanto ao horror que despertaram em vida, mas à sua pura existência verbal, segundo uma mecânica em que “seu retorno no real se faz na própria forma segundo a qual os expulsaram do mundo” (idem).

Contudo, no âmbito dos dispositivos legais supracitados, “cada uma dessas pequenas histórias do dia a dia devia ser dita com a ênfase nos raros acontecimentos que são dignos de reter a atenção dos monarcas; a grande retórica deveria vestir estes casos de nada” (FOUCAULT, 2006, p. 217). Assim, as palavras usadas para incriminar os *homens infames*, franqueadas a *qualquer um*, dariam início ao exercício de um novo tecido hermenêutico, cujos efeitos de verdade estariam vinculados à descrição destes personagens e de suas proezas em mínimos detalhes. Estas novas relações entre o visível e o dizível teriam inaugurado a crise de uma *fábula* dos grandes feitos e dado vigor a uma *literatura* dos fatos ínfimos: “nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece - não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real” (idem, p. 220). Deste ponto de vista, a gênese do *homem infame* foucaultiano pode ser vinculada ao próprio nascimento do *regime estético*,

¹⁴⁸ De acordo com o filósofo Gilles Deleuze (1988; 2017), que nutria uma predileção especial por este texto, a figura do *homem infame* teria sintetizado uma série de preocupações do pensamento foucaultiano, expressando sua concepção de um poder que viria *de baixo* e que se exerce *a partir de inúmeros pontos*. Deleuze destaca que, como o poder “não fala e não vê, faz ver e falar. Como se apresenta o projeto de Foucault relativo à ‘vida dos homens infames’? Não se trata de homens célebres que já possuíam palavra e luz, e se tornaram ilustres pelo mal. Trata-se de existências criminais, mas obscuras e mudas, cujo encontro com o poder, cujo choque com o poder coloca-os sob as luzes por um instante e faz com que eles falem” (DELEUZE, 1988, p. 89).

onde a figuração de *qualquer coisa* está intrinsecamente ligada à potência de *qualquer um*¹⁴⁹, tão ressaltada nas análises de Jacques Rancière (2010a).

Este *qualquer um*, que o trabalho de Elilson permite vincular à figura de Adílio, provê alguns dos horizontes para que possamos pensar a posição de *vencido* fora de uma ontologia, mas no âmbito de uma *existência-relâmpago*, ressaltada por Michel Foucault (2006), ou como aquele momento singular que “relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Foi justamente na recusa de atribuir um estatuto ontológico ao sujeito político que Jacques Rancière (2005a) concebeu figura do *anônimo*:

O anônimo não é, portanto, nenhuma substância. Ele é uma relação entre três termos, entre três anonimatos: o anonimato ordinário de uma condição social, o devir-autônomo de uma subjetivação política, o devir-anônimo característico de um modo de representação política (RANCIÈRE, 2005a, p. 83, tradução nossa [28]).

Não por acaso, o filósofo remete a Walter Benjamin com o intuito de repensar uma *tradição dos oprimidos*, que atribui “a vitória somente àqueles que compreendem seu movimento [do tempo] e marcham segundo seu sentido” (RANCIÈRE, 2019, p. 86, tradução nossa, [29]). Rancière defende a construção de um tempo *não exclusivo e não linear*, “um tempo que não é nem o tempo dos vencedores e tampouco o tempo das vítimas, mas o tempo dos *não-vencidos*” (idem). Eis aqui a temporalidade construída por Elilson, seja em torno de Adílio, seja no âmbito da coreografia política de *Massa Ré*.

¹⁴⁹ De acordo com Jacques Rancière, “podemos pensar a ação dos sujeitos políticos como aquela que reconfigura o campo do comum, colocando em cena, contra uma determinada distribuição das partes, lugares e competências, o poder do *demos*, ou seja, o poder de ‘*qualquer um*’, o poder daqueles que não são contáveis como partes qualificáveis da comunidade, ou o poder da coleção incontável daqueles que não tem uma ‘aptidão’ específica para mandar ou para ser mandado” (RANCIÈRE, 2010a, p. 21, tradução nossa [27]).

7

Entre o outro ser e o ser outro: impasses da alteridade em**Bárbara Wagner** 150 151

Mas é um encontro, você encontra com uma pessoa, tem o desejo da pessoa que quer projetar uma imagem dela, tem o teu desejo de que ela projete uma imagem não negativa e positiva, mas uma imagem rica dela mesma, e isso aí é um diálogo maravilhoso! E, na verdade, a minha intenção é que ela faça, construa um retrato, um imaginário dela, e, com ele, ela construa um retrato de si mesma, e isso é maravilhoso; não tem nada a ver com verdade ou mentira (...). O problema é que ela constrói um retrato dela que, na verdade, é o que ela gostaria de ser. Um pouco pode ser o que ela pensa que eu gostaria que ela fosse, ou o público que vai ver depois, mas, na verdade, por baixo disso tudo, ela revela quem ela é. Ela revela indícios, tudo são indícios, nada é a verdade, são indícios do que ela é, e isso é fantástico. Então, a presença da câmera, ou contrário de esconder a câmera, ela tem que estar presente. Câmera escondida é uma tragédia ética e estética, não existe. Agora, quando a pessoa fala, ela sabe que a câmera está lá. E o fato de a câmera estar lá não a torna falsa; é um catalisador para que ela projete o seu imaginário, já que eu não quero dela a verdade matemática ou filosófica. Eu quero dela esse retrato, esse impulso dela de se construir enquanto conversa comigo.

Eduardo Coutinho

No ano de 2014, por ocasião da Copa do Mundo de futebol sediada no Brasil, foi realizado o projeto *Offside Brazil*, fruto de uma parceria entre a *Magnum Photos*, prestigiosa agência estadunidense de fotojornalismo, e o Instituto Moreira Salles. O projeto reuniu quatro fotógrafos da agência *Magnum*, dois coletivos e quatro novos nomes da fotografia brasileira. A proposta não era que os fotógrafos registrassem os jogos e os estádios, mas o que ocorria nas cidades-sede do campeonato em paralelo ao evento, fornecendo uma espécie de retrato daquele momento: os arredores dos estádios, manifestações, a vida noturna e o cotidiano brasileiro.

Convidada para participar do projeto, a artista pernambucana Bárbara Wagner se voltou para pastores e frequentadores de igrejas evangélicas, em sua maioria pentecostais, localizadas na região metropolitana de Recife e em pequenas cidades de Pernambuco e Alagoas. Estas fotografias dariam origem à série

¹⁵⁰ Parte deste capítulo foi publicada, como artigo, em “Design e produção de subjetividades: dos tipos sociais aos tipos gráficos” (NOGUEIRA & PORTINARI, 2019).

¹⁵¹ Sobre tudo neste capítulo, agradeço às discussões que tive com a pesquisadora e crítica de cinema Bárbara Bergamaschi. Ela compunha o Júri da Crítica, no âmbito do X Janela Festival Internacional do Recife (2017), onde *Terremoto Santo* foi exibido pela primeira vez, contando com a presença dos diretores e alguns de seus participantes. Esta primeira exibição resultaria em seu texto “Um dia da caça, outro do caçador” (BERGAMASCHI, 2017), que não apenas oferece importantes reflexões sobre o filme, mas dá a dimensão de algumas das discussões que ele disparou nesta ocasião.

intitulada *Crentes e Pregadores*¹⁵². Contudo, embora integrasse um projeto de fotojornalismo, a artista não capturou estas pessoas na atividade do exercício de sua fé, mas pediu que elas posassem diante de sua câmera¹⁵³. Assim, propõe um *jogo de cena* em que fiéis e pastores são transformados em personagens que performam a si mesmos: invariavelmente banhados por uma luz marcadamente artificial eles são capturados de pé, em posição frontal e com o olhar voltado para a objetiva.

A maioria dos *pregadores*, dispostos em meio aos altares das igrejas que comandam - e que dão nome às imagens -, empunha microfones. Já os *crentes* - cujos nomes dão título às imagens que lhes correspondem -, são retratados do lado de fora das igrejas, logo após o culto, transparecendo sua timidez ou confiança diante da câmera. Produzir imagens formalmente belas, com contrastes de luz e sombra, não parecia habitar o horizonte de preocupações de Bárbara Wagner. Suas personagens estão completamente em foco, assim como os fundos onde estão dispostas, realçando a pura superfície de suas imagens e remetendo a uma serialidade quase etnográfica. Algumas das fotografias externas de *Crentes e Pregadores* são especialmente desconcertantes, tanto em termos de composição quanto de iluminação, como o poste que sobrepõe o contorno de *Juliana* e as sombras pronunciadas de *Divonete* e *Adelma*.

Esta série fotográfica se desdobraria no média-metragem *Terremoto Santo*, com 19 minutos de duração e lançado três anos depois. Fruto da parceria de Bárbara Wagner com o artista alemão Benjamin de Burca, o filme foi realizado em colaboração com artistas e uma gravadora gospel da *Zona da Mata*, região localizada na zona metropolitana de Recife. Mas ao contrário de *Crentes e Pregadores*, série que suspende qualquer *páthos* religioso, *Terremoto Santo* está impregnado de vultos épicos e grandiloquentes. Aqui, a pulsação religiosa passa a ocupar o centro da imagem: o filme nos coloca diante de oito videocliques de música evangélica, onde crianças, adolescentes e adultos cantam e performam virtuosamente a sua fé.

¹⁵² Tratavam-se, inicialmente, de duas séries: uma composta por fotografias de *Crentes* e outra composta por imagens de *Pregadores*, posteriormente reunidas em uma única série.

¹⁵³ Embora as imagens da série *Crentes e Pregadores* sejam todas posadas, a artista fotografou cultos evangélicos na mesma ocasião, como pode ser observado na sétima edição da *Zum - Revista de Fotografia* ("Especial - que país é este", In: NOGUEIRA [org.], 2014, pp. 56-151), onde uma parte dos resultados do projeto *Offside Brazil* foi publicada. A este respeito, destacam-se as fotografias tiradas dentro da igreja Batista Batesda, em Lagoa do Ouro (PE), onde vemos imagens com gradações de luz e sombra, volumes e movimentos.



Figura 25: Bárbara Wagner: Adelmã, Juliana e Divonete, da Série *Crentes e Pregadores* (2017).
Fonte: <<https://tinyurl.com/ux9hfchs>>. Acesso em: 22/04/2021.

Por vezes, estas personagens estão dispostas em espaços internos, em imagens de uma frontalidade marcante, seja dentro de um estúdio de gravação, seja no interior de igrejas, onde a câmara se restringe a deslocamentos laterais, aproximações e distanciamentos sutis. Nos planos externos, por sua vez, observamos uma natureza exuberante, com a frequente presença de rios e cachoeiras, transformados em um palco a céu aberto onde a mensagem do Senhor pode proliferar¹⁵⁴. Aqui, a câmara parece dotada de uma presença etérea, percorrendo as personagens com fluidez, como se fosse uma espécie de olho despido de um corpo. Estas cenas parecem imbuídas de uma profunda vontade de sublime, como se fossem imantadas por algo das forças incomensuráveis da natureza que foram outrora interrogadas pela pintura Romântica, mas simultaneamente remetidas ao clichê de imagens decorativas.

De acordo com Bárbara Wagner, “neste filme nunca construímos um cenário, a artificialidade é levada para a própria natureza” (WAGNER & BURCA, 2019, p. 298). Estas imagens artifício-naturais já haviam sido renunciadas em *Crentes e Pregadores*, particularmente na foto *Assembleia de Deus*, onde vemos uma enorme imagem de cachoeira, disposta no interior de uma igreja. Mas se a série

¹⁵⁴ Neste sentido, a representação do filme seguiria um dos princípios da liturgia evangélica, que prescinde do espaço físico da igreja, bastando apenas que haja um público de ouvintes. A este respeito, destaca-se a fala de Bárbara Wagner, em palestra: “a igreja evangélica tem isso, se você tem como levar a palavra para qualquer lugar e tem ali um quórum de gente que pode escutar, ali já é uma igreja” (WAGNER et al, 2019, 1:16:40).

é atravessada por uma sensação de artifício, ele se manifesta de modo especial nos porcelanatos frios de paredes e pisos, em revestimentos que imitam tijolos, nas flores e cadeiras de plástico, nas cortinas e nas colunas gregas feitas em gesso ou na madeira laqueada dos diversos interiores. O caráter artificioso desta cenografia é acentuado pelos pontos de vista frontais e quase simétricos, que transformam os espaços das igrejas em caixas cênicas, onde também vemos os palcos e cortinas que lhes caracterizam. Distante da intenção de revestir profusamente o espaço, os altares são preenchidos de maneira esparsa, sem jamais cederem ao barroquismo dos excessos. Não há, por exemplo, nenhum cuidado para esconder ou integrar à arquitetura os enormes equipamentos de som, deixados à mostra, com cabos que cruzam o espaço dos altares.



Figura 26: Bárbara Wagner: Assembleia de Deus, da série Crentes e Pregadores (2014).
Fonte: <<https://tinyurl.com/ux9hfchs>>. Acesso em: 22/04/2021.

Tanto na série fotográfica quanto no filme, já não vemos qualquer vestígio da pompa que historicamente marcou o aporte visual da religião Católica, mas uma austeridade e um improvisado que fazem a iconofobia do protestantismo comungar com as próprias condições materiais da vida das populações de evangélicos retratadas. Se a opulência das igrejas católicas poderia servir, dentre outras coisas, para causar assombro nos fiéis, vemos de que modo os preceitos de uma *Teologia da Prosperidade*, colocados em marcha pelas igrejas neopentecostais, prescindem

do esplendor dos espaços de fé, mas incidem especialmente sobre os indivíduos¹⁵⁵. Esta utopia da realização individual é aprofundada pela indiscernibilidade das fronteiras entre o divino e o profano, que não mais se expressam nos cenários e objetos particulares usados nas liturgias, tampouco em trajes específicos usados pelos líderes religiosos, mas encarna nos próprios signos de riqueza material ostentados pelos indivíduos, constituindo uma via de acesso à profundidade espiritual de cada evangélico.

Assim, a ascensão pela fé assume uma forma muito palpável, podendo ser observada na distinção entre as roupas e acessórios usados por pastores e pelos fiéis de *Terremoto Santo*, seja no discreto logotipo da *Lacoste* que um dos pastores ostenta em sua camisa, ou nos grandes relógios que os cantores do estúdio levam em seus pulsos. Talvez os acessórios e roupas dos pastores atualizem algo da antiga opulência que marcava a Igreja Católica, mas apenas na medida em que representam uma perspectiva de futuro para os fiéis, a ser alcançada em vida. Neste contexto, a crítica Católica ao dispêndio já não mais interessa, pois religião e consumo se encontram definitivamente imbricados.

Algo desta imbricação pode ser notada em *Ministério Madureira*, da série *Crentes e Pregadores*. Aqui, uma pastora empunha um microfone em uma das mãos, enquanto a outra apoia sobre uma bíblia que mal cabe na estreita coluna de gesso mal pintada em que está disposta. Cadeiras brancas de plástico estão espalhadas desordenadamente pelo espaço e nem todas se voltam para o altar, como se algum tipo de evento tivesse ocorrido ou fosse ocorrer naquele espaço. Por algum motivo a pastora se encontra em meio aos assentos destinados aos fiéis, não ocupando o púlpito grande, feito de madeira e disposto em um plano mais elevado.

¹⁵⁵ A *Teologia da Prosperidade*, também conhecida como *Confissão Positiva*, foi um conjunto de preceitos religiosos surgido nos Estados Unidos da década de 1940, sendo difundido no meio evangélico trinta anos depois, já na forma de uma doutrina. De acordo com as pesquisadoras Etiane Souza e Marionilde de Magalhães, a *Teologia da Prosperidade* carregava, já em sua origem, “um forte cunho de autoajuda e valorização do indivíduo, agregando crenças sobre cura, prosperidade e poder da fé” (SOUZA & MAGALHÃES, 2002, p. 95). Mas ao penetrar nas doutrinas protestantes pentecostais da América Latina, valores como a prosperidade e o espírito de iniciativa, compreendidos como as principais virtudes do capitalismo, foram largamente difundidos, ganhando um papel central em denominações como a Igreja Universal do Reino de Deus, comandada pelo bispo e empresário Edir Macedo. Aqui, o pagamento do dízimo se tornou um meio para atingir a bênção desejada, segundo uma dinâmica de trocas diretas entre Deus e o fiel, mediada pela Igreja. Contudo, de acordo com as pesquisadoras, “aqueles que não logram sucesso em seus empreendimentos devem procurar respostas de caráter individual, e não social ou político. Afinal, somente o trabalho, a ‘posse’ dos bens e a solidariedade entre os seus pode garantir uma sociedade igualitária. Esta posição, ainda que seguramente elitista, prefigura a cosmovisão política dos neopentecostais, independentemente de sua classe social” (idem, p. 102).

Atrás dela vemos uma mesa onde se empilham eletrodomésticos que não escondem suas marcas: uma sanduicheira *Mondial*, um ventilador e um liquidificador da *Arno*, e um micro-ondas da *LG*. Aqui poderíamos intuir que se trata de algum sorteio, doação ou presente de casamento, sem qualquer certeza de obter uma resposta.



Figura 27: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca: *Terremoto Santo* (2017).

Fonte: < <https://tinyurl.com/jr8jerv> >. Acesso em: 22/04/2021.

Em todo caso, se estas caixas novas e reluzentes contrastam com as condições materiais da igreja, elas expressam o modo como a religião e uma esfera de consumo não se encontram apartadas. Muito pelo contrário, a ética da superação individual, exaltada nas letras das canções de *Terremoto Santo*¹⁵⁶, está intimamente relacionada ao *empreendedor de si*, figura subjetiva que emerge e se intensifica sob

¹⁵⁶ A título de exemplo, podemos destacar a canção *Vitória Garantida*, com autoria de Luciano e Josafá, em que ouvimos: “Essa lágrima em seu rosto, Deus vai enxugar/ e a promessa que Ele fez se cumprirá”. Contudo, a canção adverte “Só depende de você para isso acontecer/ levante a cabeça e tome conta da vitória”.

a égide do neoliberalismo, como apontado por Michel Foucault (2008a). Mas as próprias políticas de desinvestimento estatal, fruto do aprofundamento deste regime econômico, podem ter participado do crescimento das populações evangélicas, que correspondiam a 15,4% da população brasileira em 2000, mas passariam a 22,2% dez anos depois (ALMEIDA, 2019). Na conseqüente contração de políticas públicas voltadas para as classes menos abastadas, as igrejas evangélicas se transformam em paraísos de acesso, não apenas à espiritualidade, mas à arte, sociabilidade, assistência social e saúde. Elas realizam um trabalho micropolítico de base que, apesar de extremamente capilarizado, consegue operar em grande escala.



Figura 28: Bárbara Wagner: Ministério Madureira, da série Crenças e Pregadores (2014).
Fonte: <<https://tinyurl.com/ux9hfchs>>. Acesso em: 22/04/2021.

Este crescimento vem sendo acompanhado de uma vertiginosa ampliação de sua representatividade política: se a Câmara dos Deputados contava com 12 evangélicos em 1986, esse número passaria para 82 deputados em 2018, o que corresponde a 16% do Legislativo Federal (ALMEIDA, 2019). Contudo, trata-se de processo não deixa de secretar ambivalências, pois muitas das igrejas evangélicas vêm se imiscuindo nos meios de comunicação e sendo cooptadas por projetos políticos de extrema direita, estabelecendo relações com o crime organizado e fomentando o racismo religioso, especialmente contra espiritualidades de matriz africana. É importante destacar que o intervalo temporal entre a

concepção de *Crentes e Pregadores* e de *Terremoto Santo*, correspondente ao período entre 2014 e 2017, determinaram uma guinada na inserção dos evangélicos no cenário político brasileiro.

De acordo com o pesquisador Joanildo Burity (2020), em 2014 os políticos evangélicos se separaram definitivamente dos interesses de centro-esquerda, de modo que o pentecostalismo começou a representar uma ameaça para as esquerdas brasileiras. Após este período, a atuação política dos evangélicos foi marcada por uma “agenda moral de um lado, a posição anti-minoritária do outro, e as posições ultraliberais em economia, que não correspondiam ao perfil pentecostal até então construído” (BURITY, 2020, p. 5, tradução nossa [30]). Contudo, ainda que seja pouco estratificada e burocrática, o que lhe provê grande heterogeneidade de valores, o pentecostalismo e seus fiéis vêm sendo identificados unicamente ao âmbito hegemônico supracitado, especialmente por certos setores da esquerda que desconhecem suas diversas nuances. Muitas vezes esta generalização está atravessada por preconceitos de classe, haja vista que a composição dos evangélicos é majoritariamente formada por pessoas de baixa renda e baixa escolaridade (BOHN, 2004), tornando ainda mais difícil a interlocução com uma população que corresponde a cerca de 30% do eleitorado brasileiro, o que aprofunda a crise política das esquerdas no Brasil.

Em entrevista, Benjamin de Burca ressalta a necessidade de nuançar a diversidade dos grupos evangélicos: “quando dizem que a igreja evangélica quer acabar com as religiões de matriz africana, me pergunto: ‘mas qual denominação de igreja evangélica?’ O filme [*Terremoto Santo*] pode abrir essas possibilidades para revelar o assunto de maneira muito mais complexa” (WAGNER & BURCA, 2019, p. 304). Bárbara Wagner, por sua vez, elucida que *Terremoto Santo* se destina justamente a pensar a ascensão vertiginosa da fé evangélica, mas compreende que “se é importante falar sobre eles, é ainda mais importante poder falar com eles” (WAGNER & BURCA, 2018, n. p., tradução nossa, [31]). Segundo a artista, seu filme não carregaria apenas a promessa de representar um grupo invisibilizado no meio da arte, mas de escutá-lo. Não se trataria de falar “de uma minoria, mas de um fenômeno de massa, do qual é preciso se aproximar e entender. Eu sempre me perguntei por que essa realidade, tão próxima de nós, não está sendo abordada de forma consistente pela arte e os documentaristas” (WAGNER, 2017, n.p.).

Majoritariamente frequentado por pessoas de esquerda, o universo dos museus e galerias de arte contemporânea acabaria reproduzindo uma segregação do público evangélico. Este cenário foi acirrado no intervalo de tempo que separa a série fotográfica e o filme de Bárbara Wagner, quando se assistiu a um vertiginoso crescimento da extrema direita e dos fundamentalismos religiosos, tornando as exposições de arte alvos de protestos realizados estes grupos¹⁵⁷. A estes fatores, somam-se as distinções de classe anteriormente apontadas, que contribuiriam para identificar qualquer aporte estético dos evangélicos como *kitsch*, de modo a definitivamente segregá-los dos meios artísticos. Eis o modo como *Terremoto Santo* se insere em uma das trincheiras estéticas e políticas mais proeminentes da atualidade, onde a promessa de visibilizar os evangélicos se desdobra como um problema tanto para as distinções de gosto quanto para as relações com a alteridades. Estas problemáticas parecem pertencer a universos muito distintos, mas gostaria de desenhá-las em uma superfície de partilha. Para isso, parto da abordagem tipológica que atravessa a série *Crentes e Pregadores* para interrogar o jogo de identidades e identificações que *Terremoto Santo* mobiliza.

No catálogo da exposição *Corpo a Corpo - a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*¹⁵⁸, exibida no Instituto Moreira Salles entre 2017 e 2018, o crítico e curador de arte Thyago Nogueira remete a algumas das práticas fotográficas que marcaram o início do século XX, visando a compreender o esforço tipológico que permeia os trabalhos de Bárbara Wagner:

Em 1931, o fotógrafo August Sander (1876-1964) foi ao rádio defender a fisionomia, faculdade que permitia conhecer os homens a partir de sua aparência fotográfica: “Podemos constatar de imediato na expressão do rosto o que a pessoa faz e o que não faz; em seus traços, podemos discernir se a pessoa está contente ou angustiada”, afirmava. “É possível captar a imagem fisionômica de toda uma geração e expressá-la na linguagem da fotografia por meio da fisionomia (...). Julgar os homens pela aparência é uma faca de dois gumes. “Não é removendo a superfície que o artista consegue chegar a seu objetivo maior, a verdadeira natureza do modelo. A superfície é tudo que o artista tem. Ele só consegue ir além da superfície trabalhando com a superfície”, acrescenta o fotógrafo Richard Avedon, mestre da fama e do retrato (NOGUEIRA, 2017, p. 9).

Aqui, o crítico se refere ao meticuloso projeto de August Sander, iniciado em 1910.

¹⁵⁷ Conferir, a este respeito, os textos contidos no livro “Arte, Censura e Liberdade: reflexões à luz do presente” (DUARTE, 2018), que enumeram as recentes exposições censuradas *Queer Museu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (Santander Cultural, RS - 2017) e a performance *La Bête*, realizada por Wagner Schwartz durante o 35º Panorama da Arte Brasileira (Museu de Arte Moderna, SP - 2017).

¹⁵⁸ Nesta exposição, Bárbara Wagner apresentou *À Procura do 5º Elemento e Terremoto Santo*.

Em *Homens do Século XX*, o fotógrafo alemão retratou sistematicamente seus conterrâneos, com o objetivo de fornecer algo como um panorama tipológico das pessoas de seu tempo. Sendo impedido pelos nazistas no ano de 1936, Sander dedicaria os 14 anos seguintes para estipular rigorosos parâmetros que organizassem seus mais de 650 retratos. De acordo com o pesquisador Paulo José Rossi (2009), as fotos seriam publicadas em livro apenas em 1980, já divididas segundo *grupos* (“o camponês”, “o artesão”, “a mulher”, “as categorias socioprofissionais”, “os artistas”, “a grande cidade” e “os últimos dos homens”), esmiuçados em uma miríade enorme de subgrupos, chamados de *portfólios*¹⁵⁹.



Figura 29: August Sander: fotografias da série Pessoas do Século XX (1925-1933).
Fonte: < <https://tinyurl.com/k3pnckw>>. Acesso em: 22/04/2021.

Contudo, gostaria de compreender os paralelos entre os trabalhos de Bárbara Wagner e August Sander para além de suas afinidades formais e procedimentais. Antes, elas emergem no seio de um horizonte sensível comum, de modo que um escrutínio genealógico permite montá-los lado a lado, em continuidade. A seguir, conceituo alguns dos elementos que deram corpo a um novo campo empírico no século XIX, sublinhando suas incidências sobre a produção de subjetividades e o modo como ele tornou possível a produção daquilo que hoje chamamos de

¹⁵⁹ Conferir, a este respeito a dissertação de mestrado de Paulo José Rossi, onde se encontra detalhada a estrutura de *Homens do Século XX* (ROSSI, 2009, p. 89).

identidades. Neste momento, a possibilidade de um ordenamento dos indivíduos a partir de seus contornos gráficos foi ganhando corpo e se atualizando de diversos modos. Gostaria de interrogar a poética de Bárbara Wagner a partir deste novo horizonte sensível, encetando algumas das condições que o tornaram possível. Isto implica introduzir uma espécie de paradoxo: trata-se de encontrar camadas de tempo que são constitutivas de *Terremoto Santo* e *Crentes e Pregadores*, mas que os precedem cronologicamente. Compreendo que o ímpeto tipológico materializado na poética de Bárbara Wagner remete a um conjunto de pressupostos que se precipitou historicamente, em concomitância a deslocamentos significativos ocorridos em campos tão distintos quanto a arte, o design, a criminologia e a sociologia.

Os horizontes empíricos que deram corpo aos *tipos humanos*, a uma primeira vista, parecem sobreviventes dos procedimentos de *taxinomia*, matriz de produção de verdades característica da *epistemé clássica* (FOUCAULT, 1987), cujos sensível hierarquizado marca aquilo que Jacques Rancière (2009) denominaria *regime representativo*. Como explicitado por Michel Foucault (1987), embora respeitem a um determinado jogo de diferenças e similitudes que parecem evidentes, quaisquer princípios de *taxonomia* guardam algo de arbitrário, profundamente calcado nos horizontes de uma experiência historicamente constituída. Neste sentido, caberia interrogar

segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas? Que coerência é essa – que se vê logo não ser nem determinada por um encadeamento a priori e necessário, nem imposta por conteúdos imediatamente sensíveis? (FOUCAULT, 1987, p. 9).

Estes horizontes *clássicos* do pensamento ganharam outros relevos com o advento das novas ciências humanas da modernidade, possibilitando sua aplicação no interior da sociedade. Na segunda metade do século XIX proliferam novos modos de inventariado e classificação, que aparecem em diversos campos e dizem respeito às recentes ideias de cultura e de sociedade. A invenção da fotografia, fixando quimicamente uma imagem-cópia do mundo, pretensamente livre de qualquer traço subjetivo, materializou uma série de valores de cientificidade em voga, levando este meio técnico a ocupar um espaço privilegiado nos mecanismos de controle social. Ela foi largamente usada em investigações criminais, seja para o registro das pistas ou para a catalogação e tipificação dos delinquentes, que poderiam ser identificados por analogia. Assim, a fotografia participou dos

processos sociais que precipitaram a realidade dos *tipos humanos* como evidência sensível, encarnando uma miríade de práticas e discursos vigentes.

Como em *Crentes e Pregadores*, os retratos de August Sander nos exigem uma decifração construída especialmente através dos gestos, morfologias, posturas corporais e expressões faciais de seus modelos. Mas também das vestimentas, dos objetos que estas pessoas carregam e os locais onde foram capturadas. Estes elementos parecem dar acesso a um jogo de identidades e identificações, de modo que imaginamos possível depreender a personalidade e a história de cada um dos *tipos*¹⁶⁰ presentes nas fotos. Essas fotografias nos expõem a uma certa mudez discursiva: elas são o testemunho mudo de uma época e das personagens que retrata. Ao tentarmos decifrar as personagens nas fotos de Sander a partir dos traços e das pistas que nelas percebemos, fazemos eco ao modo como os *Crentes e Pregadores* se prestam à análise. A própria maneira como Bárbara Wagner delineia suas personagens não em profundidade, mas como superfície eminentemente epidérmica, pode ser relacionada a determinados horizontes sensíveis. Jacques Rancière já observou um ímpeto similar nos poemas simbolistas de Stéphane Mallarmé, que não estaria interessado em produzir “personagens psicológicos, mas tipos gráficos” (RANCIÈRE, 2012, p. 104).

O cartunista e pioneiro da fotografia Félix Nadar, no mesmo século XIX, havia atribuído aos seus *portraits fotográficos* a possibilidade de condensar a personalidade de seus retratados. Ao realizar fotografias de grandes intelectuais e artistas de sua época, ele exercia um esforço de sintetizar suas individualidades, a *interioridade* de cada um deles. Em suas palavras, tratava-se de “transfigurar de modo cômico essas centenas de faces diferentes, preservando, de cada um, a incomensurável semelhança física de traços, a aparência pessoal - e o caráter, isto é, a semelhança moral” (NADAR, 2015, p. 175, tradução nossa [32]). Para Jacques Rancière, esta concepção teria se manifestado pela primeira vez na “poética romântica do *tudo fala*, da verdade gravada no próprio corpo das coisas” (RANCIÈRE, 2012, p. 24), materializada em descrições minuciosas dos espaços e no apreço pelos detalhes.

O advento do *regime estético* teria feito eclodir novos horizontes perceptivos, evocando uma capacidade de expressão inscrita no mundo, em todas

¹⁶⁰ É curioso notar que a palavra “tipo”, especialmente no português de Portugal, tenha um significado coloquial que corresponde àquilo que no Brasil poderíamos nomear com “cara”.

as suas manifestações e dimensões. Neste momento, cada forma sensível passou a trazer em si “as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, doravante, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas” (RANCIÈRE, 2009a, p. 35). Neste contexto, nos teríamos tornado intérpretes de sinais impressos “no próprio corpo de objetos mudos” (RANCIÈRE, 2005, p. 17, tradução nossa [33]) e que expressam o “significado cifrado de uma era, uma história ou uma sociedade” (idem). Mas não se trata de objetos que escondem ou representam um discurso, eles estão sujeitos a um jogo infinito de interpretação.

O filósofo relaciona estas novas relações entre o visível e o dizível, inauguradas com o *regime estético*, à invenção dos *tipos sociais*:

O momento em que Balzac faz da decifração dos sinais inscritos na pedra, nas roupas e nos rostos o motor da ação romanesca (...) é também aquele em que são lançados o Magasin Pittoresque, as fisionomias do estudante, da “moça de vida fácil”, do fumante, do dono de armazém e de todos os tipos sociais imagináveis (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

Ainda segundo Rancière, este pensamento surgido na literatura teria emprestado suas formas de análise às ciências sociais, à crítica social e à psicanálise. Foi através do Romantismo, em suas sucessivas tentativas de reunir e escrever os diversos contos e fábulas tradicionais dos povos europeus, que pudemos conceber a ideia que temos hoje de história, de cultura e de civilização. Mas a mesma literatura teria emprestado seus modos de verificação e ferramentas de análise para esta realidade a que deu ensejo, provendo à sociologia e à história a possibilidade de encontrar no visível os sinais do invisível. Deste modo, a própria ficção teria fundado algumas das bases para uma nova forma de produção de verdades. Para Jacques Rancière o *regime estético* teria inventado

os *princípios hermenêuticos* da história e da sociologia, aquelas ciências que dão ao silêncio das coisas sua eloquência do verdadeiro testemunho de um mundo, ou devolvem todas as palavras proferidas à verdade muda expressa pela atitude do falante ou o papel do escritor (RANCIÈRE, 2011e, p. 68, tradução nossa [34], grifo nosso).

Estes *princípios hermenêuticos* já haviam sido analisados por Michel Foucault, que diagnosticou um ponto de virada no estatuto dos *signos* ocorrido a partir de Sigmund Freud, Karl Marx e Friedrich Nietzsche. Os três teóricos teriam inaugurado aquilo que Foucault chama de *hermenêutica moderna*, uma vez que escalonaram os *signos* “em um espaço muito mais diferenciado, segundo uma

dimensão que se poderia chamar de profundidade, desde que não a entendamos como interioridade, mas, ao contrário, como exterioridade” (FOUCAULT, 2008, p. 44). De acordo com o filósofo, uma nova condição opaca dos *signos* teria tornado possível as analíticas dos campos da sociologia e a história.

Se o século XIX teria assistido ao surgimento da *hermenêutica moderna*, intimamente implicada com novas formas de produção de verdades, não espantaria que também fossem engendrados novos modos de produção de sujeitos. Afinal, como elucidado por Michel Foucault, “as práticas sociais podem chegar a engendrar domínios do saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem formas totalmente novas de sujeitos” (FOUCAULT, 2002, p. 8). Restaria compreender que modos subjetivos emergem neste momento em que a produção de verdades está confiada a uma hermenêutica que depreende dos signos visíveis aquilo está invisível, em que a exterioridade serve como superfície de decifração.

Destaco que este período é imediatamente posterior a um deslocamento significativo no interior do *Código Penal* que, segundo Michel Foucault, teria ocorrido na passagem à modernidade. O filósofo compreende que, entre os séculos XVIII e XIX, “no lugar do crime, a criminalidade se torna objeto da intervenção penal” (FOUCAULT, 1987a, p. 84). Neste momento, a noção de *reincidência* ganha importância, constituindo uma das formas jurídicas que implicam a natureza do indivíduo e dão textura à figura do criminoso como um modo subjetivo. Estas figuras jurídicas não são apenas aplicadas a um sujeito dado, mas modulam a produção de subjetividades. Desde a modernidade, já não se trataria mais de indiciar

o autor de um ato definido pela lei, mas o sujeito delinquente, uma vontade que manifesta seu caráter intrinsecamente criminoso, (...) trazendo em si como que um fragmento selvagem de natureza; aparece como celerado, o monstro, o louco talvez, o doente e logel o “anormal” (FOUCAULT, 1987a, pp. 84-85).

Os rastros insignificantes deixados acidentalmente pelos criminosos se tornam objeto de uma analítica que acessa a verdade de um acontecimento passado. Pode tratar-se de gestos, comportamentos, roupas e outros elementos fragmentares que compõem o sujeito em sua unidade. Através do conjunto de pistas e depoimentos, o olhar treinado do detetive permite aceder à verdadeira identidade de um sujeito criminoso, acessando uma individualidade em meio ao anonimato das grandes cidades.

Contudo, a nova figura do *reincidente* traria um novo problema: em meio a

tantos infratores, como criar um catálogo que tornasse possível facilmente chegar à ficha de um criminoso específico? Se era comum que os detentos fossem marcados na pele a ferro em brasa, com a invenção da fotografia seria possível dispensar este procedimento demasiado brutal. O chamado *método Bertillon*, inventado por volta de 1870, coloca a invenção da fotografia a serviço da obsessão disciplinar em catalogar e inventariar os indivíduos. A partir daí, os criminologistas passaram a medir e fotografar as partes dos corpos criminosos, dispendo estas informações em catálogos extensos e detalhados, de modo que uma pesquisa cruzada permitia que facilmente se chegasse a um indivíduo qualquer instado no catálogo. Como destacado por Tom Gunning,

Os quadros fotográficos do método Bertillon (com suas fileiras das partes do corpo arranjadas para observação, comparação, combinação e identificação final) fornecem uma imagem emblemática do corpo da modernidade, um corpo reduzido a elementos paradigmáticos, analisado e arranjado em uma ordem que a massa abundante de corpos individuais não poderia jamais possuir (...). O corpo individual aparece agora simplesmente como a percepção de um número de tipos mensuráveis (GUNNING, 2007, p. 53).

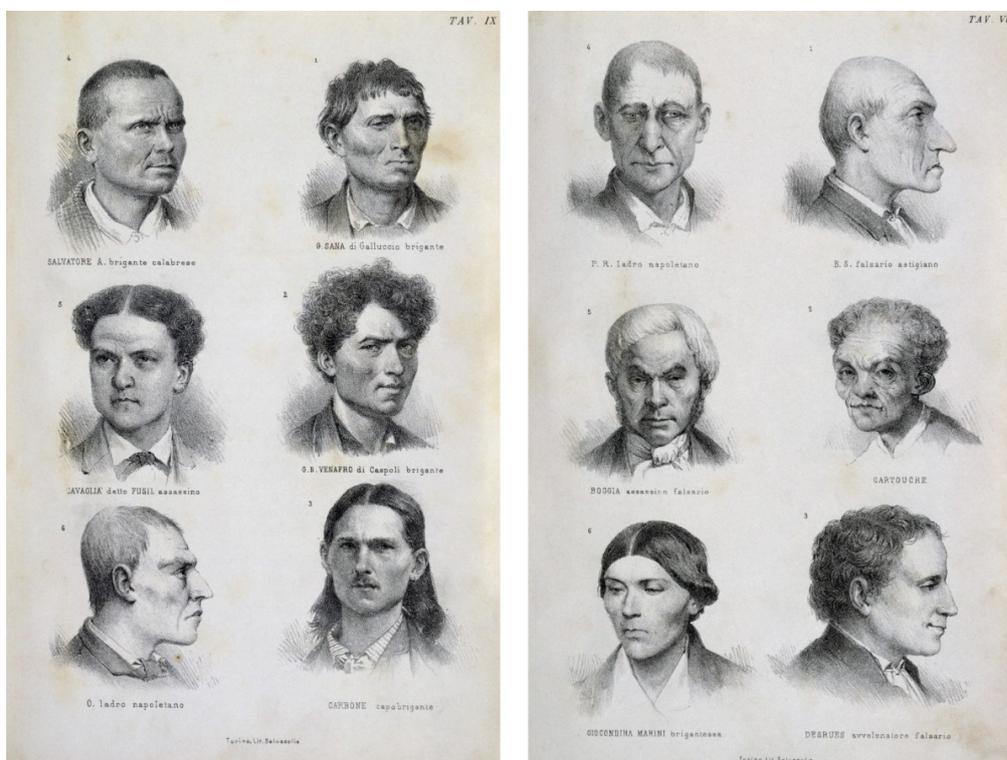


Figura 30: Cesare Lombroso: L'uomo Delinquente (1876).
Fonte: Getty Images

Lembremos que a obsessão das sociedades disciplinares com o inventariado dos indivíduos estava ligada a uma nova racionalidade de gestão das populações que emergiu no século XVIII. Nas palavras de Michel Foucault, “a disciplina

implica um registro contínuo. Anotação do indivíduo e transferência da informação de baixo para cima, de modo que, no cume da pirâmide disciplinar, nenhum detalhe, acontecimento ou elemento disciplinar escape a esse saber” (“O nascimento do hospital” in: FOUCAULT, 1989, p. 106).

Mas o *método Bertillon* ganharia um novo relevo quando aplicado pela nascente antropologia criminal de Cesare Lombroso, italiano profundamente influenciado pelo positivismo. Seus estudos, datados do final do século XIX, vinculariam os traços psicológicos dos criminosos às suas tipologias corporais, levando a toda uma concepção de darwinismo social que sustentaria ideologicamente o neocolonialismo europeu. Da reincidência de um criminoso passamos a um perfil psicológico, que por sua vez é expresso nas tipologias corporais. Em outras palavras: aqui as identidades e os modos subjetivos se encontram amalgamados a determinados tipos fisiológicos.

Aquilo que Michel Foucault (2010c) denominou como *racismo de Estado* nasce nesta espécie de dobradiça entre certos horizontes colocados pelas sociedades disciplinares e algumas necessidades operacionalizadas pela gênese da *governamentalidade biopolítica*. Trata-se de um processo inextricável da produção de novas subjetividades, que tomam corpo nesse momento e preparam o terreno para a configuração das figuras de *identidade* que se materializariam em *Terremoto Santo*. Esta mutação também pode ser depreendida da passagem em que Foucault descreve como o *sodomita* é sucedido pela figura do *homossexual*:

[a] nova caça às sexualidades periféricas provoca a incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos. A sodomia - a dos antigos direitos civil ou canônico - era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa (...). O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 2017, pp. 47, 48).

Do praticante da sodomia passa a se deduzir não apenas um reincidente, mas uma forma de subjetividade, cujos vultos estão próximos de um contorno gráfico, embora deem a impressão de uma certa espessura do ser.

Sob esta ótica, poderíamos questionar se, ao enfatizar as personalidades individuais de seus retratados, Félix Nadar estaria de fato se posicionando a contrapelo da noção de *tipos sociais*, como afirmado pela pesquisadora Gisèle Freund (1980). Segundo uma espécie de polarização construída pela autora, os

fotógrafos-artistas como Nadar dariam privilégio às individualidades. Por outro lado, os *novos fotógrafos*, mais ligados à comercialização da imageria coletiva, ocultariam as personalidades individuais, dando proeminência a *tipos sociais convencionais*. Este seria o caso das *cartes de visite*¹⁶¹ de Adolphe-Eugène Disdéri:

Enquanto os fotógrafos-artistas geralmente enfatizavam a cabeça em seus retratos, os novos fotógrafos fotografavam o corpo inteiro. Além disso, os adereços incluídos nos retratos de Disdéri tendiam a distrair o espectador do modelo, a fim de sugerir um tipo ao invés de um indivíduo (...). Para representar um “Pintor”, bastam um pincel e um cavalete, embora uma cortina pesada crie um fundo pitoresco. O “Político” segura um rolo de pergaminho; sua mão direita repousa sobre uma balastrada pesada cujas curvas maciças sugerem seus pensamentos carregados de responsabilidade (FREUND, 1980, p. 61, tradução nossa [35]).

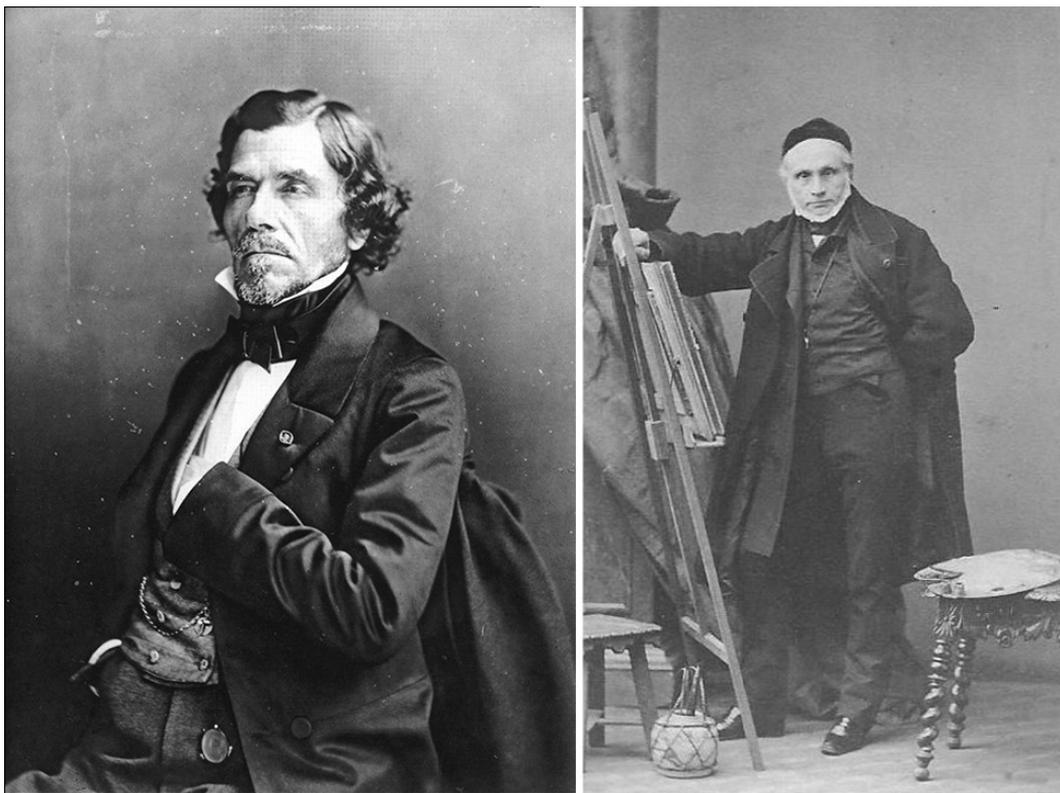


Figura 31: Felix Nadar: Eugène Delacroix (1858) / Eugène Disdéri: Le peintre Joseph-Nicolas Robert-Fleury (c. 1860).

Fonte: Domínio Público.

Contudo, mesmo que Félix Nadar estivesse menos interessado em dispor na imagem um conjunto de signos que dessem acesso imediato aos tipos representados, ele ainda assim pressupunha a possibilidade de aceder ao perfil das grandes personagens de seu tempo partindo de uma analítica epidérmica. Aqui também, a

¹⁶¹ Patenteadas em 1854 por Adolphe-Eugène Disdéri, as *cartes de visite* consistiam em fotografias em tamanho pequeno, impressas com a técnica da albumina e montadas sobre um cartão rígido um pouco maior, espaço que muitas vezes era usado para escrever dedicatórias. Elas se tornaram um modismo, podendo conferir *status social* ao fotografado e serem trocadas entre amigos, familiares e colecionadores.

pretensa profundidade de um sujeito não é nada além de uma ruga na sua superfície: sua identidade passa a ser definida por uma espécie de mancha gráfica, uma nuvem de sentidos e atributos que o remete a determinados *tipos*. Trata-se de modos de produção de subjetividades em que a verdade do indivíduo se encontra milimetricamente fracionada nos elementos que compõem seu agir e seu sentir, passíveis de decifração.

Neste sentido, poderíamos observar um princípio de semelhança entre Félix Nadar e Cesare Lombroso, ainda que a distância entre os dois projetos fosse enorme: ambos partilham a ideia de que elementos visíveis pudessem dar acesso a uma “interioridade”. Destaca-se que, enquanto o primeiro sustenta certo inacabamento interpretativo e se baseia na figura da *personalidade*, o segundo se presta a uma ciência positiva, partindo da noção de *perfil psicológico*. Em todo caso, é curioso que estes princípios de generalização, inerentes à ideia de *tipos humanos*, tenham se tornado pensáveis concomitantemente ao próprio advento do homem privado e seu apreço pela individualidade.

Walter Benjamin já havia deixado entrever uma ambiguidade constitutiva entre o interior do lar burguês e a “interioridade” do sujeito burguês. Esta ambiguidade teria surgido com a invenção do homem privado e remonta ao século XIX:

Para o homem privado, o espaço em que vive se opõe pela primeira vez ao local de trabalho. O primeiro constitui-se com o *intérieur*. O escritório é seu complemento. O homem privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais urgente quanto menos ele cogita estender suas reflexões relativas aos negócios em forma de reflexões sociais. Na configuração de seu mundo privado, reprime ambas. Disso originam-se as fantasmagorias do *intérieur*. Este representa para o homem privado o universo. Aí ele reúne o longínquo e o passado (BENJAMIN, 2009, p. 45).

Benjamin compreende que o estilo *Jugendstil*, surgido no bojo de um processo de aperfeiçoamento do *intérieur*, estaria intimamente permeado pelo individualismo que marca o *etos* burguês. Os *rastros* do homem privado, uma vez impressos no *intérieur*, dão materialidade à sua condição de indivíduo. A este respeito, o autor destaca a concepção do arquiteto e designer belga *Henry Van de Velde*, para quem “a casa aparece como expressão da personalidade” (BENJAMIN, 2009, p. 46). A gênese do design está embebida no mesmo caldo histórico em que vemos surgir a privacidade e a individualidade do sujeito burguês, sempre em tensão com os *tipos sociais* da modernidade.

Jacques Rancière sintetiza o modo como os bens de consumo e a imprensa contribuíram para dar carne aos *tipos sociais*, compreendendo que o século XIX constituiria o

instante em que se criou o grande comércio da imageria coletiva, em que se desenvolveram as formas de uma arte dedicada a um conjunto de funções ao mesmo tempo dispersas e complementares: dar aos membros de uma “sociedade” com referenciais indecisos os meios de se ver e de rir deles mesmos sob a forma de tipos definidos; constituir em torno dos produtos comerciais um halo de palavras e imagens que os tornam desejáveis; reunir, graças às prensas mecânicas e ao novo procedimento da litografia, uma enciclopédia do patrimônio humano comum (RANCIÈRE, 2012, pp. 24-25).

Deste ponto de vista, a profusão das mais diversas tipologias e variedades de produtos nas prateleiras das lojas emerge, no século XIX, como um dos efeitos da invenção dos *tipos sociais* recém-inaugurada. Talvez o incessante esforço de conformação e inconformidade a estes *tipos* constitua uma das matrizes produtoras do indivíduo, em um jogo dialético de desgarramento e captura onde dificilmente poderia haver um lado de fora. Assim, se instaura uma ambiguidade fundamental que torna difícil definir com precisão se é o design que responde aos anseios da sociedade ou se dá a ela o horizonte de possibilidades do que é possível ansiar. Por este motivo, o historiador Adrian Forty compreende que, se “tomadas em seu conjunto, toda a gama de bens manufaturados constituía uma representação da sociedade” (FORTY, 2007, p. 91), de modo que o design estaria imbuído de um caráter mimético.

Talvez a invenção das roupas *prêt-à-porter*, que remonta à primeira metade do século XIX, esteja na própria gênese de uma certa produção de subjetividades contemporânea que não cessa de produzir *identidades prêt-à-porter*¹⁶², como

¹⁶² Em meados dos anos 1990, a psicanalista Suely Rolnik sublinhou que os modos contemporâneos segundo os quais as subjetividades são produzidas, uma vez marcados pela virtualidade e pela globalização, carregariam uma forte vocação para pulverizar as antigas identidades fixamente constituídas, caso as *identidades prêt-à-porter* não houvessem entrado em cena, como uma espécie de droga, dando sobrevida às figuras modernas de identidade. Para a autora, estas “próteses de identidade, cujo efeito dura pouco, pois os indivíduos-clones que elas produzem, com seus falsos-self estereotipados, são vulneráveis a qualquer ventania de forças um pouco mais fortes. Os viciados nesta droga vivem dispostos a mitificar e consumir toda imagem que se apresente de uma forma minimamente sedutora, na esperança de assegurar seu reconhecimento em alguma órbita do mercado” (ROLNIK, 1996, n.p.). Embora ainda não estivesse no horizonte da autora, estas *identidades prêt-à-porter* vêm sendo especialmente performatizadas pelas recentes ferramentas digitais de sugestão promovidas por algoritmos, que transformam os indivíduos em consumidores-tipo. Partindo dos nossos hábitos de consumo, nos sugerem novos produtos a serem consumidos, de modo a pressupor - e realizar - um princípio de coerência entre nossos juízos de gosto. Muitas vezes estes horizontes tipológicos já aparecem nos próprios processos usados para conceber produtos digitais, como no moderno *Método de Personas*, ferramenta de projeto introduzida pelo *Design*

denominadas pela psicanalista Suely Rolnik (1996). Aqui, as fotografias de August Sander e Bárbara Wagner poderiam ser justapostas a antigos catálogos produzidos por lojas de departamento¹⁶³, pois resultam em taxinomias de uma população, que identificam e dão materialidade a um conjunto de formas típicas. Trata-se de retratos do presente e um porvir da sociedade que, no caso destes catálogos, se insere em uma dinâmica de identificações e desidentificações capaz de mobilizar toda uma dimensão desejante naquele que observa os tipos sociais representados. Neste jogo, o design se torna um dos principais elementos que materializam as distinções sociais existentes no interior da sociedade. De acordo com Adrian Forty, os fabricantes

e seus clientes queriam ter o poder de escolha, e havia razão nessa diversidade, pois os designs caíam em distintas categorias que correspondiam, em geral, a noções sobre a sociedade e sobre as distinções dentro dela. As diferenças entre os designs de bens manufaturados se tornaram, assim, a encarnação das ideias contemporâneas de diferença social (...). Essas distinções, que poderiam ser identificadas em muitos outros produtos, baseavam-se no pressuposto de que as pessoas em cada categoria de idade, sexo, classe ou posição social se viam como diferentes das de outras categorias, e queriam que isso se refletisse nos bens que compravam e usavam (FORTY, 2007, pp. 90-91).

Este ímpeto de distinção teria fomentado uma enorme profusão de produtos, amplamente questionada no século XIX, quando o termo *kitsch* passou a designar, de modo pejorativo, qualquer mercadoria marcada pela inautenticidade e por um gosto duvidoso. O termo, utilizado pejorativamente, simbolizava o repúdio a qualquer tipo de exagero, imitação ou mistura de estilos anacrônicos, bem como ao uso de referências sentimentais, ao emprego de materiais e métodos de produção baratos etc.

Já no século XX, esta crítica culminaria com as correntes que identificamos ao Modernismo, seja no âmbito da arquitetura, do design ou das artes visuais. De acordo com Jacques Rancière, as vertentes do design tidas como modernas seriam marcadas pelos “princípios do [Deutscher] Werkbund, que mandam restaurar ‘o estilo’ contra a multiplicação de estilos ligada à anarquia capitalista e mercantil”

Thinking. Aqui, potenciais públicos-alvo de um produto são reduzidos a algumas poucas personagens dotadas de comportamentos, necessidades e motivações, de modo a retratar potenciais consumidores finais para além de números ou gráficos. Assim, estas personagens reais-fictícias são tangibilizadas, agora providas de um rosto e uma personalidade, transformando possíveis usuários em formas típicas, esta gama limitada de personagens reduzidos e depurados a um mínimo denominador comum que represente a todos os indivíduos de sua espécie.

¹⁶³ O devir tipológico que permeia *Crentes e Pregadores* pode ser observado em catálogos de lojas de departamento como a *Sears, Roebuck and Company*, fundada em Chicago no final do século XIX. Uma edição de 1927 está disponível em < <https://tinyurl.com/bvsmtvuk> > . Acesso em: 22/04/2021.

(RANCIÈRE, 2012, p. 105). Mas a rejeição moderna ao *kitsch* e à cultura de massa tomaria a forma de trabalhos de arte e textos críticos. Dentre eles destaca-se o célebre *Vanguarda e Kitsch*, publicado por Clement Greenberg (1997) em 1939, onde crítico defende a arte de vanguarda como a única forma de cultura pertinente da sua época. O *kitsch*, por sua vez, situado de um lado diametralmente oposto do *bom gosto*, era caracterizado como uma mercadoria feita para seduzir uma massa de ignorantes, destinada a consumir aquilo que o autor chama de “cultura popular” ou “rudimentar”.

Contudo, as dicotomias modernas que opunham baixa e alta cultura, bom e mau gosto, seriam criticadas a partir da segunda metade do século XX, quando emergiriam artistas que, autodeclarados pós-modernos, celebraram novamente a profusão de estilos e hibridações nas artes visuais, na arquitetura e no design. A reboque destas críticas, o sociólogo Pierre Bourdieu (2008) publicaria, em 1979, o livro *A Distinção: crítica social do julgamento*. Mediante uma série de pesquisas, o autor procurava demonstrar a possibilidade de estabelecer correspondências entre práticas culturais e estratos sociais. Assim, os horizontes individuais do gosto seriam profundamente determinados por atributos de classe, constituindo uma matriz de capital simbólico que contribuiria para perpetuar as relações de dominação.

Poderíamos situar *Terremoto Santo* em consonância com algumas das problemáticas do pós-modernismo e com críticas sociológicas da arte, no que tange à sua preocupação em dissolver as antigas distinções entre o mau e o bom gosto. Para a crítica de arte Catalina Lonzano, Bárbara Wagner estaria justamente imbuída em “colaborar com outras pessoas e questionar definições hegemônicas de alta cultura” (WAGNER & BURCA, 2019a, p. 30, tradução nossa [36]). *Terremoto Santo* se presta especialmente bem a este projeto, uma vez que permite questionar a baixa qualidade atribuída aos signos visuais e sonoros dos evangélicos, juízo que pouco dependeria das propriedades visuais e sonoras que lhes são intrínsecas. O filme permite atribuir esta segregação a um imaginário social preexistente, atravessado por marcadores de raça e classe que, em um mesmo movimento, subalterniza os evangélicos e seu conjunto de referências estéticas.

Neste sentido, *Terremoto Santo* permitiria vislumbrar o caráter arbitrário das conformações de gosto, que nada têm a ver com algo da ordem de uma natureza, seja no horizonte de capacidades dos evangélicos retratados, seja dos elementos

visuais por eles elaborados. O filme daria a ver um desejo de arte onde ele não se mostrava evidente, a fim de mudar o valor atribuído aos horizontes sensíveis destas personagens, compreendidas como detentores de uma estética outra. Assim, o encontro de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca com uma alteridade seria simultaneamente o encontro com um outro horizonte estético, como explicitado pela curadora e crítica de arte Júlia Rebouças:

Em sua obra, Bárbara Wagner vai em busca do que está taxado como menos importante ou de baixa qualidade, fazendo do encontro mais do que um conceito, mas uma metodologia. Ainda que as imagens transpareçam força e demonstrem cumplicidade entre Wagner e os sujeitos retratados, a artista não emula pertencimento, ao passo que também não julga, separando pela diferença (REBOUÇAS, 2017, p. 31).

Esta ausência de julgamento, esta espécie de desinteresse, é tornada possível pelo deslocamento da música e da visualidade evangélicas dos seus locais usuais de circulação. Uma vez despidas da finalidade de celebrar e proliferar a palavra divina, podemos apreciá-las como pura potência formal, passível de uma apreciação propriamente estética, onde a ordem hierárquica dos gostos é dada a ver em toda sua contingência.

Contudo, este desinteresse seria muitas vezes incompreendido, de tal modo que o média-metragem foi alvo de uma série de críticas, muitas vezes partindo de leituras totalmente opostas. Estas críticas ocorreram especialmente quando o filme foi exibido em festivais de cinema, não sofrendo a mesma reação no circuito de museus e galerias, onde também circulou. A respeito destas querelas, destacam-se sua exibição no 68º Festival de Berlim (2018), onde a dupla de artistas foi acusada de fazer apologia ao nocivo crescimento da igreja evangélica, e o X Janela Festival Internacional do Recife (2017), onde o filme foi acusado de ridicularizar os evangélicos. Contudo, Benjamin de Burca defende uma espécie de neutralidade no olhar subjacente ao média-metragem, reivindicando-a como o elemento onde residiria sua posição política:

Muitas vezes, as pessoas perguntam: “Mas onde você está se posicionando?” Ou dizem: “Não entendo a posição política de vocês”. Nossa posição política é uma suspensão de julgamentos para se aproximar e encontrar possibilidades. Não me imagino fazendo um filme junto com outras pessoas sem tratá-las com respeito. Isso é em si uma posição política (WAGNER & BURCA, 2019, p. 306).

Talvez pudéssemos compreender a suspensão evocada por Benjamin de Burca na mesma chave da “eficácia estética como eficácia de uma suspensão” (RANCIÈRE, 2010, p. 87), como fora concebida por Jacques Rancière. Esta

eficácia se manifesta, em toda sua potência, no âmbito que o filósofo denomina *regime estético de identificação da arte*, precisamente onde o *dissenso* - e, portanto, a política - pode ter lugar. Aqui, os pressupostos da democracia haveriam se inscrito na própria ordem do sentir, abolindo o conjunto de hierarquias que antes regia o *regime representativo*:

Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo (RANCIÈRE, 2009a, pp. 36-37).

Assim, os novos horizontes perceptivos que o *regime estético* colocou em cena teriam tornado possível a emergência daquilo que Jacques Rancière denomina como “igualdade de todos os temas” (RANCIÈRE, 2009, p. 19), coadunada pelo princípio da *igualdade de todos os sujeitos*¹⁶⁴. Sob esta ótica, poderíamos dizer que *Terremoto Santo*, ao sublinhar a capacidade de expressão estética dos sujeitos evangélicos, sem a pretensão de julgar o conteúdo dessa expressão, parte do pressuposto de igualdade das inteligências, igualmente formulado por Jacques Rancière (2018).

Contudo, o filme parece inscrito em uma espécie de encruzilhada, pois caso compreendamos que ele assume a finalidade de tornar visível algo como uma estética evangélica invisibilizada, ele acaba sujeito à reprodução dos mesmos preconceitos que procura dissolver. Afinal, nas palavras de Jacques Rancière, “quem estabelece a igualdade como objetivo a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito. A igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve sempre ser colocada antes” (RANCIÈRE, 2018, p. 11). Tais questionamentos poderiam ser igualmente endereçados à sociologia da arte de Pierre Bourdieu, como frisado pela crítica e teórica da arte Claire Bishop:

Como argumenta Rancière, em uma resposta mordaz à Distinção de Pierre Bourdieu (1979), o sociólogo-entrevistador anuncia os resultados com antecedência e descobre o que suas perguntas já pressupõem: que as coisas estão em seu lugar. Ao argumentar, à maneira dos financiadores e também dos defensores da arte colaborativa, que a participação social é particularmente adequada à tarefa da inclusão social, corre-se o risco de não só pressupor que os participantes já se encontram em uma posição de impotência, como até reitera esse arranjo (BISHOP, 2012, p. 38, tradução nossa [37]).

¹⁶⁴ Considero importante frisar que a tradução para o português do termo francês *sujet*, usado originalmente pelo autor (RANCIÈRE, 2009), dissolve sua ambiguidade proposital: *sujet* pode significar tanto “tema” quanto “sujeito”.

Ainda de acordo com a autora, no âmbito das críticas sociológicas à arte, “a estética é considerada como uma conservação da elite, enquanto as ‘pessoas reais’ preferem o popular, o realista, o prático” (BISHOP, 2012, p. 38, tradução nossa [38]).

Neste sentido, poderíamos dizer que Bárbara Wagner não cessa de atualizar algumas destas críticas. Além do *kitsch*, seus trabalhos interrogam os limites de noções como as de *arte popular* e de *folclore*, que recorrentemente ocupam estratos e espaços distintos da denominada *arte contemporânea*. A artista se mantém atenta e interessada na rica visualidade que vem sendo produzida no presente, deslocando certos ideais passadistas construídos em torno daquilo que seria uma “autêntica cultura brasileira”, com foco especial nos ritmos e danças populares, valorizados apenas enquanto estiverem estancos em passados que devem ser protegidos ou preservados. Mas ao contrário de um certo ideal de pureza pitoresca, a artista observa produções urbanas e híbridas, como se lançasse uma espécie de olhar pós-moderno para a cultura popular. A teórica e curadora Júlia Rebouças é uma das figuras que se mostra partidária desta posição:

interessados na potência e nos problemas da ideia de folclore hoje, os artistas [Bárbara Wagner e Benjamin de Burca] observam como os corpos atualizam o costume, fazendo coexistir a um só tempo marcadores da cultura pop, gêneros fluidos, aparatos tecnológicos, gestos performáticos, com a indumentária, os passos e a batida do frevo. Contrariam, assim, as reivindicações de purismo feitas pela estrutura estatal e institucional que se serve dessa cultura (REBOUÇAS, 2017, p. 30).

Mas para contrariar estas reivindicações de purismo e afirmar certo hibridismo, *Terremoto Santo* não cessa de performatizar a ideia de que haveria de fato um conjunto de escolhas visuais propriamente evangélicas, geralmente tidas como *kitsch*, que devem ser observadas de modo mais generoso pelo público da arte contemporânea.

Esta distribuição de lugares pode ser confrontada com o modo como Jacques Rancière pensa a política, que trataria de uma ruptura específica com as lógicas que estruturam a sociedade, não restrita à inversão das posições que estão dadas no interior do sensível partilhado (RANCIÈRE, 2014). Imbuída de um caráter eminentemente suspensivo, ela efetuará uma interrupção momentânea da cartografia de lugares e tipos de atividade que são atribuídas a cada um deles. Trata-se, em suas palavras, de uma “ruptura da distribuição ‘normal’ das posições entre aquele que exerce um poder e aquele a que a ele se submete, mas também uma ruptura com a ideia de que há disposições que definem um ‘próprio’ destas

posições” (RANCIÈRE, 2014, p. 140). Apenas assim é possível embaralhar a lógica policial de “nomes ‘exatos’, que assinalam a remissão das pessoas para o seu próprio lugar e para o seu trabalho” (RANCIÈRE, 2014, p. 73). A política, portanto, teria a ver com nomes impróprios, que jamais se esgota na afirmação de uma identidade, mas deve contemplar um “processo de desidentificação ou de desclassificação” (RANCIÈRE, 2014, p. 72), que arranca a “naturalidade de um lugar” (RANCIÈRE 1996a, p. 48).

Deste ponto de vista, até que ponto inverter uma cartografia de posições, mantendo o que há de próprio em cada uma delas, produziria rupturas significativas na *partilha do sensível*? Como seria possível acionar uma desidentificação, se *Terremoto Santo* parte justamente dos evangélicos enquanto uma espécie de figura identitário-tipológica, ainda que seja compreendida em sua ausência de participação no âmbito da partilha de imagens da arte contemporânea? Até que ponto, apenas mudar o valor atribuído à visualidade das populações evangélicas, continuando a compreendê-las como uma unidade estanque, poderia deslocar o lugar que ela ocupa?

Para responder a estas questões, seria necessário compreender a posição que os evangélicos ocupam no interior do dispositivo de visibilidade proposto por *Terremoto Santo*. Contudo, gostaria de evocar esta compreensão sem que ela implique elucidar se eles ocupam a posição de *objeto* ou *sujeito* da representação, tal como a discussão em torno do filme foi polarizada. Desta dicotomia costuma nascer uma fórmula causal que nos leva a uma solução simples: caso Bárbara Wagner e Benjamin de Burca não estivessem implicados na imagem, caso representassem os evangélicos de modo transparente, o trabalho resultaria em um ato expropriativo, na instrumentalização de uma imagem alheia. Assim, os artistas poderiam ser ética e moralmente condenados, uma vez associados a uma lógica exploratória, em que as subjetividades das figuras alteritárias são expropriadas para alimentar os circuitos institucionais de arte contemporânea.

Entretanto, não me sinto autorizado a fazer este tipo de julgamento moral, já que o próprio grupo de evangélicos defende Bárbara Wagner e Benjamin de Burca quando a dupla é acusada de apropriação. Deste modo, promover qualquer tipo de ataque aos artistas implicaria pressupor que eu conheço, melhor que os próprios evangélicos retratados, a real intenção que move o filme, escondida por trás de uma pretensa colaboração pacífica. Embora sua ausência dos circuitos de

arte contemporânea seja uma das premissas que baseiam *Terremoto Santo* e que contribuem para a construção dos evangélicos enquanto figura alteritária, atribuir a eles uma falta de agência significa, imediatamente, realizá-la.

Por outro lado, é imperativo evitar uma certa tendência da crítica contemporânea, outrora diagnosticada pela teórica da arte Claire Bishop, segundo a qual “a arte participativa e socialmente engajada se tornou amplamente isenta da crítica de arte: a ênfase é continuamente deslocada da especificidade disruptiva de uma dada prática para um conjunto generalizado de preceitos éticos” (BISHOP, 2012, p. 23, tradução nossa [39]). A partir disso, tomo por objetivo uma visada que interroga a economia simbólica de distribuição e redistribuição de lugares que o trabalho pode ensejar, e não a “qualidade” dos processos colaborativos desenvolvidos. Por esta razão, direciono minhas interrogações ao dispositivo de visibilidade que o filme coloca em marcha, compreendendo que Wagner e de Burca não o inventaram, mas mobilizaram, no seio de um conjunto de problematizações especialmente caras ao nosso presente, concernentes às relações entre identidade e alteridade.

Mas para prosseguir com o raciocínio, brevemente interrompido por algumas ressalvas, retornemos ao modo como as categorias de *sujeito* e *objeto* da representação vêm sendo usadas como subsídios para ajuizar *Terremoto Santo*, acopladas a um outro par de opostos: os ímpetos de *transparência* e *opacidade*. Curiosamente, estes polos remetem a dois dos modos através dos quais o antropólogo James Clifford (2008) concebeu os horizontes da representação escrita de alteridades. Segundo o autor, a alegoria destacaria “a natureza poética, tradicional e cosmológica de tais processos de escrita” (CLIFFORD, 2008, p. 66), concedendo “especial atenção ao caráter narrativo das representações culturais” (CLIFFORD, 2008, p. 66). Já o literalismo positivista compreendia que a “a descrição não alegórica era possível” (CLIFFORD, 2008, p. 66), estando “intimamente associada à busca romântica pelo significado não mediado no acontecimento” (CLIFFORD, 2008, p. 66).

Muito ligada aos cânones do empirismo, esta última vertente denunciava a alegoria de impor, muito explicitamente, significados sobre as evidências sensíveis. Contudo, Clifford diagnosticou, na segunda metade dos anos 1980, uma espécie de guinada em direção à retórica, que

coincide com um período de reavaliação política e epistemológica no qual a natureza construída, imposta, da autoridade representacional tornou-se, de forma extraordinária, visível e contestada. A alegoria nos incita a dizer, a respeito de qualquer descrição cultural, não “isto representa, ou simboliza, aquilo”, mas sim “essa é uma história (que carrega uma moral) sobre aquilo” (CLIFFORD, 2008, p. 66).

Aqui, a “alegoria” e o “literalismo positivista” constituiriam dois polos passíveis de serem relacionados, respectivamente, à opacidade e à transparência da representação do outro.

Se a imagem absolutamente transparente de *Terremoto Santo* poderia indicar sua proximidade ao positivismo, haveria um momento do filme que coloca em questão toda a potência de imersão e sedução mística que prepondera. Trata-se justamente da parte que dá nome ao média-metragem, em que a câmera treme para simular um terremoto, de modo que sua imagem absolutamente nítida divide espaço com uma técnica rudimentar de cinema, muito empregada em filmes antigos ou de baixo orçamento. Este trecho de *Terremoto Santo* vem sendo interpretado como um índice de auto reflexividade, como um elemento que coloca os autores em cena.



Figura 32: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca: videoclipe *Terremoto Santo* (2017).
Fonte: < <https://tinyurl.com/jr8jerv>>. Acesso em: 22/04/2021.

A este respeito, destaco a leitura da teórica e crítica de arte Clarissa Diniz, que compreende o tremor supracitado como uma “cumplicidade da câmera que treme quando a música invoca um terremoto, numa espécie de atestado cinematográfico de presentidade” (DINIZ, 2018, p. 132). Para o pesquisador Diogo Barros, por sua vez, a cena supracitada mobilizaria “uma câmera que denuncia sua própria participação na composição do objeto representado. A ‘voz do

documentarista' faz-se presente e o discurso cinematográfico assume-se como tal, sem gerar ilusão de coincidência com o real" (BARROS, 2019, p. 62).

Assim, a curta ruptura em um fluxo de imagens marcado por um acabamento primoroso de som e imagem seria o suficiente para que os espectadores, porventura fagocitados pela sedução das imagens, fossem regurgitados para fora dela, agora cientes de sua natureza de representação do mundo. Mas, especialmente, estes espectadores também tomam ciência da presença material da câmera e dos próprios autores. Deste modo, a cena do tremor soluciona magicamente todas as querelas éticas do filme, no que concerne às relações entre *sujeitos* e *objetos* da representação, transformando a imagem majoritariamente transparente do filme em opacidade. A um só golpe, o *terremoto santo* anularia o desejo de transparência predominante no filme, denunciando a natureza artificial da imagem, para aqueles que ainda a confundem com o real.

A este raciocínio, soma-se o hiper-realismo que é marcante na imagem de *Terremoto Santo*, muito bem destacado pelo crítico e pesquisador Hermano Callou (2018). Aqui, o esgarçamento da mimesis poderia fazer com que a imagem significasse exatamente o contrário daquilo que mostra, de modo a converter uma transparência ofuscante em opacidade. Assim, seria no seio de uma artificialidade autoconsciente que a dupla de artistas visibilizaria na imagem sua presença nos processos de colaboração: os artistas não estariam representando uma alteridade, mas se implicando na imagem. Mediante este índice de auto reflexividade, Wagner e de Burca estariam interferindo na representação dos evangélicos por intermédio do próprio excesso de transparência conferido à imagem.

Contudo, a hipótese de que a visualidade hiper-realista e o tremor da câmera poderiam funcionar como índices de auto reflexividade guarda alguns problemas. Suas retóricas pressupõem que determinadas soluções formais podem atestar ou denunciar, exprimindo informações que dizem respeito a processos de colaboração ou intenções dos artistas. Mas também carregam consigo uma certa desconfiança das imagens, que apenas suspeita de sua verdade, para nos autorizar a enunciar seu sentido verdadeiro. Poderíamos interrogar a necessidade de denunciar a mentira de suas aparências, já que as imagens não são nada além disso. Parto das premissas de Jacques Rancière, para quem "não há palavras por trás das palavras, língua que diga a verdade da língua. Aprendem-se signos e, ainda, signos; frases e, ainda, frases" (RANCIÈRE, 2018, p. 45). Em outras palavras, as imagens não guardam verdades

ocultas passíveis de serem desveladas: embora possam significar muitas coisas, nelas impera a lei da superfície.

Deste modo, prefiro me ater à hipótese de que *Terremoto Santo* está embebido em um ímpeto de transparência, sem fazer dele um veículo para questionar quaisquer princípios éticos. Pois a preocupação em encontrar vestígios de auto reflexividade no filme, com vias a imunizá-lo de possíveis críticas à lisura de seus processos, muitas vezes obscurece a possibilidade de observá-lo em seu ímpeto de transparência, corroborado pelos próprios discursos de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Gostaria, portanto, de tirar outras implicações desta transparência, pois subscrever a esta hipótese permite encetar um conjunto de questionamentos que também pode ser endereçado a outros trabalhos que abordam espectros de alteridade.

Neste sentido, caberia interrogar: se é verdade que, como explicitado por James Clifford (2008), a etnografia estaria assistindo a uma guinada em direção à alegoria, porque *Terremoto Santo*, estaria se movimentando justamente na direção contrária, indo de encontro a uma visada positivista? É especialmente curioso, pois este diagnóstico inverte as expectativas de uma arte mais próxima do campo subjetivo e uma antropologia interessada no rigor científico. Aqui seria possível interrogar se a “inveja do artista”, que o crítico Hal Foster (2014) depreendeu da nova antropologia de James Clifford, ainda faria sentido: até que ponto um antropólogo poderia encontrar em *Terremoto Santo* “um exemplo de reflexividade formal, um leitor consciente da cultura compreendida como texto” (FOSTER, 2014, p. 169)?

Gostaria de partir de um caso de auto reflexividade absoluta, coadunada por uma completa recusa das premissas empíricas. Trata-se de *Império dos Signos*, livro publicado por Roland Barthes (2016) no ano de 1970. Aqui, o autor se deu o direito de escrever, não sobre o Japão, mas sobre um país a que chamou de Japão, de modo “que jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura” (BARTHES, 2016, p. 10). Barthes definitivamente não emprega processos colaborativos, mas firma sua presença de modo muito mais marcado que o tremor instantâneo de uma câmera. O terremoto que o Japão deflagrou no autor, e que o teria colocado em situação de escritura, operou “um certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido,

dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável” (BARTHES, 2016, p. 10). Assim, se haveria uma série de problemas éticos que permeiam a transformação de uma alteridade em objeto da representação, o autor produz um sismo nas distinções entre sujeito e objeto que suspendem esta polarização. Neste sentido, o próprio abalo da pessoa, que a figura alteritária do Japão fez eclodir em Roland Barthes (2016), poderia ser aproximado aos processos de subjetivação que marcam o pensamento político de Jacques Rancière (1996), mas muito dificilmente à figura do “interesse”, que a dupla de artistas de *Terremoto Santo* declara ter nos cantores evangélicos e na sua estética.

Mesmo representando um empecilho para a produção de abalos significativos na distribuição dos lugares do mesmo e do outro, Wagner e de Burca e vários de seus defensores compreendem que a manutenção destas posições seria um dos méritos do filme. Para a artista, “não se trata de olhar para os sujeitos a partir de uma perspectiva antropológica, de fazer uma representação do outro. Essas pessoas já criaram as suas representações autônomas, elas têm voz, produzem suas próprias fotos” (WAGNER, 2017, n. p.). Especialmente preocupada em defender *Terremoto Santo* do interdito a “representar” uma alteridade, Bárbara Wagner não cessa de performatizar o mesmo e o outro como figuras dicotômicas, jamais despidas de suas propriedades particulares, de tal modo que estes lugares correm o risco de se transformam em posições ontológicas e imutáveis.

Mas essa fala de Bárbara Wagner parece ecoar um diálogo entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, em que os filósofos interrogam os horizontes políticos que se ofereciam aos intelectuais daquela época, início de 1972, focando especialmente no problema da representação. Nesta ocasião, Foucault desassociou o papel político do intelectual da tarefa de prover aos trabalhadores algo como uma consciência de classe:

o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade (“Os intelectuais e o poder”, in: FOUCAULT, 1989, p. 70).

Gilles Deleuze, por sua vez, se questiona em que medida, ao “falar pelos outros, em nome dos outros”, o intelectual poderia dar ensejo a uma real “reorganização do

poder, uma distribuição de poder” (FOUCAULT, 1989, p. 72). Para o filósofo, o reposicionamento da tarefa do intelectual no âmbito das lutas políticas estaria diretamente implicado a uma certa crise da representação: “se ridicularizava a representação, dizia-se que ela tinha acabado, mas não se tirava a consequência desta conversão ‘teórica’, isto é, que a teoria exigia que as pessoas a quem ela concerne falassem por elas próprias” (FOUCAULT, 1989, p. 72). Poderíamos observar *Terremoto Santo* sob o prisma dessas problematizações, onde se admite que um certo grupo subalternizado¹⁶⁵ já tenha uma voz, não cabendo aos artistas representá-lo, mas deixá-los que falem por si mesmos.

Contudo, a teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak encontra alguns problemas no diálogo supracitado¹⁶⁶, que poderiam ser igualmente endereçados a *Terremoto Santo*. A autora compreende que, ao nomear “subalternos ‘politicamente perspicazes e capazes de autoconhecimento’ (...), os intelectuais representam a si mesmos como sendo transparentes” (SPIVAK, 2010, p. 33). Assim, ainda se trata da voz de um subalterno que deve passar pelo crivo de um outro capaz de autorizá-la. Deste modo, mesmo que Deleuze negue a representação, suas compreensões ainda preservam certo regime de transparência. Mas ao direcionar sua atenção à figura da escuta, em detrimento da fala, Spivak desloca esta querela em torno da representação, compreendendo que, se a autorrepresentação do sujeito subalterno não se efetiva, é porque ele não pode ser ouvido.

¹⁶⁵ A filósofa Gayatri Spivak utiliza o termo “subalterno” para designar “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12).

¹⁶⁶ Gayatri Spivak (2010) direciona suas críticas a Michel Foucault e Gilles Deleuze indistintamente, mas caso leiamos o diálogo atentamente, matizando as afirmações de cada um deles de acordo com suas trajetórias filosóficas, percebemos divergências em suas compreensões. Como destacado pela própria autora, Deleuze direciona o foco da discussão para aquilo que ele chama de *crítica à representação*, de tal modo que a fantasia de um mundo sem mediações, em um movimento segundo o qual “as pessoas começam a falar e agir em nome delas mesmas” (FOUCAULT, 1989, p. 73), resolveria toda a contenda em torno da possibilidade de fala do sujeito subalterno. Destaco, contudo, que a “indignidade de falar pelos outros” (idem, p. 72), compreensão que este filósofo atribui a Michel Foucault, não pode ser simplesmente resolvida por uma teoria em “que as pessoas a quem ela concerne falassem por elas próprias” (idem), como o quis Deleuze. Neste sentido, cabe observar que as afirmações de Michel Foucault neste diálogo não se limitam a uma defesa do *intelectual específico*, mas remetem ao conjunto de procedimentos de *controle do discurso* que o filósofo havia sublinhado dois anos antes (FOUCAULT, 2014). Trata-se, em suas palavras, “de determinar as condições de seu funcionamento [dos discursos], de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles” (idem, pp. 34-35). Deste modo, para além da proeminência de noções como o *outro* e *diferença* que marcam o pensamento de Michel Foucault, suas preocupações se coadunam, sob muitos aspectos, com as de Gayatri Spivak. Deste modo, as críticas que a autora direcionou a Deleuze são mais justificáveis que aquelas endereçadas a Foucault.

Neste sentido, embora Bárbara Wagner afirme que os evangélicos já dispõem de voz e representação, é patente que se eles detivessem a autoria de *Terremoto Santo* o filme dificilmente habitaria os meios da arte e do cinema contemporâneos. Uma vez inserido no interior da poética da dupla de artistas, ele pode acionar um teor crítico a um estado de coisas que divide o *kitsch* do bom gosto, mas apenas porque estão circunscritos em espaços onde assumimos, a priori, a possibilidade de suspensão deste tipo de juízo. Seguindo este raciocínio, poderíamos questionar a pertinência de assumir a igualdade de todos os temas como finalidade do trabalho, já que este princípio está dado nas próprias condições de possibilidade da arte no *regime estético*, como nos ensinou Jacques Rancière (2009). Mas até que ponto este tipo de operação não cessa de reafirmar a distribuição de lugares que estaria disposta a dismantelar?

Spivak faz uma crítica às formulações de Deleuze, em que “dois sentidos do termo ‘representação’ são agrupados: a representação como ‘falar por’, como ocorre na política, e representação como ‘re-representação’, como aparece na arte ou na filosofia” (SPIVAK, 2010, p. 31). Aqui, teria se tratado de uma implicação equivocada da “crítica à representação” que atravessa o pensamento deleuziano, acarretando um retorno à ideia de um sujeito consciente e idêntico a si mesmo, que contraria parte do esforço filosófico do próprio autor. Afinal, segundo Spivak, o modo como foi formulada a ideia deste subalterno que fala por si mesmo

reintroduz o sujeito constitutivo em pelo menos dois níveis: o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito do oprimido, próximo de, senão idêntico, a si mesmo. Além disso, os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos, tornam-se transparentes nessa “corrida de revezamento”, pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre o sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (Sujeito inominado irreduzivelmente pressuposto pelo) poder e do desejo. A “transparência” produzida marca o lugar de “interesse”, e é mantida pela negação veemente: “Agora esse papel de árbitro, juiz e testemunha universal é algo que eu absolutamente me recuso a adotar” (SPIVAK, 2010, p. 44).

Em *Terremoto Santo*, uma coincidência entre os modos de ser e os tipos de atividade desempenhados pelos evangélicos não cessa de remetê-los a estes sujeitos idênticos a si mesmos questionados pela autora. Este desafio se coloca igualmente para a arte e para as *políticas identitárias* do presente. Em todo caso, a ênfase no respeito às escolhas estéticas dos evangélicos retratados tanto reitera a percepção de uma homogeneidade no grupo, quanto aponta que “o sujeito em opressão ocupa clandestinamente o espaço da forma pura da consciência” (SPIVAK, 2010, p. 63).

Os artistas parecem enfatizar este lugar da pura consciência atribuído aos evangélicos, como podemos notar em algumas das falas de Pedro Sotero¹⁶⁷. O diretor de fotografia faz questão de explicitar que os evangélicos retratados “opinaram na locação onde iam cantar, opinaram na roupa que iam vestir, sabiam dos efeitos que a gente ia usar, sabiam do desenho do roteiro do filme, o desenho do roteiro do filme é aberto para eles, a estrutura é toda aberta” (WAGNER et al, 2019, 1:55:30). Bárbara Wagner também declara, em entrevista, que “na prática artística de interesse social, é fundamental que as intenções de ambos os lados fiquem claras (...). As pessoas com quem trabalho definem o que vai resultar em obra de arte” (WAGNER & BURCA, 2017, p. 11).

Segundo o imperativo de prover liberdade de expressão aos evangélicos, Wagner e de Burca, a todo tempo, deixam entrever sua intenção de interferir o mínimo possível na imagem do filme, de modo a preservar as vontades estéticas dos evangélicos sob um regime de transparência. Aqui, não importa se consiste em mostrar a maneira como é forjada a autorrepresentação destes evangélicos, com toda a artificialidade que coaduna a construção de qualquer autoimagem, ou do processo de tornar-se personagem de uma construção ficcional de si mesmo. Em entrevista, a artista explicita sua intenção para que

as coisas sejam mantidas complexas no filme, e por isso ele é colaborativo. Se a gente cruzar essa linha do que queremos falar e como falar, faríamos um filme que teria uma única direção. O processo só existe nessa partilha: o que vem tem que ser mantido do mesmo jeito que vem, senão o equilíbrio, ou reequilíbrio, não acontece, porque a gente daria apenas nosso ponto de vista. Não queremos dizer uma coisa que o personagem não saiba que estamos dizendo, ou que ele não diria. Esse jogo não nos interessa porque queremos existir diante desse outro sem disfarces. Entramos, saímos e carregamos isso até o final da edição. Como poderíamos mostrar uma coisa que sabemos que a outra pessoa não quer? Muitas vezes deixamos no corte coisas que a gente não diria. É esse o trabalho (WAGNER & BURCA, 2019, p. 302).

É especialmente curioso que a artista caracterize como colaborativo um tipo de parceria que mantém no filme algo que a dupla de artistas não diria, mas não poderia inserir no filme algo que o grupo de evangélicos não diria. A artista afirma se tratar de um imperativo colocado a serviço de um certo reequilíbrio de forças, mas considera que “leva um tempo para as pessoas acomodarem esses sentimentos de preconceito, medo e julgamento que temos por questões de classe” (WAGNER

¹⁶⁷ Pedro Sotero (1981-) é um diretor de fotografia pernambucano. Ele assina a fotografia de *Terremoto Santo*, assim como a de diversos outros trabalhos em vídeo realizados pela dupla Bárbara Wagner e Benjamin de Burca.

& BURCA, 2019, p. 302). Contudo, mesmo imbuídos da finalidade filantrópica de contribuir para a redução dos preconceitos de classe arraigados na sociedade - cuja eficácia poderíamos questionar -, compreendo que o pressuposto de igualdade deveria basear quaisquer situações que almejam partilha e colaboração. Negociações, embates e divergências são naturais em relações estabelecidas de acordo com esse pressuposto, especialmente entre pessoas de universos estéticos tão distintos.

Não me compete julgar as dinâmicas de colaboração que se deram de fato entre os evangélicos retratados e a dupla de artistas mas, independentemente da qualidade dessas dinâmicas, é curioso que a dupla jamais relate quaisquer tensões e divergências entre eles e seus colaboradores, ou entre os próprios evangélicos, seja porque elas não tenham ocorrido, seja porque um imperativo ético lhes impeça de fazê-lo. Talvez algo deste mesmo imperativo ético contribua para interditar quaisquer declarações que pudessem vincular *Terremoto Santo* a paradigmas de transparência e à mera representação de uma alteridade. Em todo caso, a obliteração ou inexistência deste tipo de conflito reitera a compreensão de que os evangélicos comporiam uma espécie de unidade, por mais que as falas dos artistas procurem sublinhar a diversidade dos grupos evangélicos.

A este respeito, destaco uma entrevista em que Bárbara Wagner declara sua vontade de “entender alguns universos para refletir sobre como essas outras subjetividades existem dentro desse cenário político devastador, que polariza e que coloca tudo num mesmo saco. O que queremos fazer é mostrar que a realidade é mais complexa” (WAGNER & BURCA, 2019, p. 304). Em outra ocasião ela afirmaria que “não dá pra falarmos de ‘evangélicos brasileiros’ como uma massa uniforme, porque ela de fato não é” (WAGNER, 2014, n.p.). Contudo, questionar essa percepção de uma massa uniforme não pode se restringir à compreensão da diversidade dos grupos e dos preceitos evangélicos, mas contemplar as infinitas singularidades destes sujeitos, invisibilizadas a cada vez que seus interesses são tomados como unidade de consenso e produto de uma consciência.

Se a liberdade de escolha dos evangélicos pode constituir um horizonte mínimo de lisura, servindo como diapasão ético para avaliar seus processos colaborativos, ela não diz nada sobre a distribuição simbólica de lugares acionada pelo trabalho. Como nos ensinou Jacques Rancière (2009), a arte dificilmente seria capaz de mudar diretamente os arranjos hierárquicos que organizam o mundo, mas

ao menos é capaz de produzir ficções que interferem nesta distribuição. Neste sentido, o lugar ocupado pelos evangélicos parece ser a do indivíduo cognoscente, muito próximo ao antigo sujeito cartesiano do cogito, compreendido pelo filósofo como “o protótipo desses sujeitos indissociáveis de uma série de operações implicando a produção de um novo campo de experiência” (RANCIÈRE, 1996, p. 47).

Pois o imperativo da cognoscência implica modos de produção de sujeitos dificilmente permeáveis aos processos de subjetivação e à política que lhe é imanente, como Michel Foucault (2010) já havia destacado¹⁶⁸. Mas esta figura subjetiva também parece distante das lógicas que subjazem ao *regime estético*, em que a cognoscência já não dá conta do domínio inconsciente que é colocado em cena, intrinsecamente habitadas pela “potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo (...), saber transformado em não-saber” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Não se trata de afirmar que os evangélicos tenham menos acesso aos horizontes estéticos de circulação da arte, mas de situar a posição que lhes é legada no dispositivo de representação proposto por *Terremoto Santo*. Assim, poderíamos perceber um descompasso entre a expectativa de transparência que a dupla de artistas deposita nos evangélicos e os horizontes perceptivos privilegiados nos circuitos onde *Terremoto Santo* é visto, predominantemente atravessado pelo *regime estético*. Bárbara Wagner inclusive evidencia o modo como o filme é permeado por diferentes regimes de identificação da arte: “o filme toma um espaço híbrido: é documental quando os personagens representam a si mesmos tornando pública sua fé e é ficcional quando evidencia a construção teatral das performances” (WAGNER & BURCA, 2017, p. 13).

Mas poderíamos questionar em que medida o ímpeto de mostrar grupos invisibilizados, mantendo-os sob a circunscrição apartada de suas identidades, os coloca efetivamente no comum e que forma de partilha estrutura este comum. *Terremoto Santo* promete dar um espaço no comum aos evangélicos, dar imagem a

¹⁶⁸ De acordo com Michel Foucault, as formas modernas de acesso do sujeito à verdade, portanto os modos de produção de subjetividades, foram profundamente determinadas por aquilo que ele chama de momento cartesiano. Trata-se de uma passagem irreduzível à figura de Descartes, devendo antes ser compreendida como um processo social, uma trama historicamente constituída. Nas palavras de Foucault (2010): “quando digo ‘momento’, não se trata, de modo algum, de situar isso em uma data e localizá-lo, nem de individualizá-lo em torno de uma pessoa e somente uma” (FOUCAULT, 2010, p. 25). Concebido como ponto de partida do procedimento filosófico, o sujeito cognoscente formalizado por René Descartes passa a ser colocado como uma substância imutável que conhece, que é capaz de acesso à verdade.

uma alteridade cuja visibilidade foi subtraída. Contudo, essa imagem já embute o lugar específico que a alteridade deve ocupar: a performance de sua própria identidade, sempre igual a si mesma. Trata-se de tornar visível um grupo por meio de uma performance de si que lhe proveja unidade, de modo que a posição subalternizada seja sempre o assunto e o lugar a partir do qual ele está habilitado a falar. Em suma, é paradoxalmente a sua minoridade que a faz visível, de modo que os próprios princípios que destinam uma população à invisibilidade constituem os únicos enquadramentos que lhes dariam visibilidade. Esta compreensão nos permite endereçar um questionamento qualitativo aos modos de visibilização colocados em marcha pelo filme.

O modo como as identidades operam no filme ganha a forma de um *essencialismo não-estratégico*, como formulado por Spivak, a deste “verdadeiro grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença” (SPIVAK, 2010, p. 61). Afinal, cantar louvores é justamente o tipo de atividade que, mesmo não tendo contato com sua imagem, os mais elitistas e alienados frequentadores da arte contemporânea poderiam rapidamente atribuir aos evangélicos. Neste sentido, embora tenham sido deslocadas para um circuito que lhe é exótico, muito dificilmente poderíamos dizer que estas personagens ocupam um lugar político, uma “potência de desfazer a estrutura policial que põe os corpos em seu lugar, em sua função, com a parte que corresponde a essa classe e a essa função” (RANCIÈRE, 1996a, p. 378).

Jacques Rancière foi sensível a várias subversões deste tipo, quando alude a um relato, exposto em um jornal operário do século XIX, em que um marceneiro teria suspenso momentaneamente a instalação de um assoalho para olhar pela janela de seu patrão, como se estivesse em sua própria casa, efetuando uma “disjunção entre a atividade manual e a atividade do olhar” (RANCIÈRE, 2010, p. 92). O filósofo também remete ao escândalo político do grupo de operários que reconfigurou a partilha normal de tempos, espaços e tipos de atividade, se fazendo *outros*, ao discutirem e escreverem poesia, segundo a “dupla e irremediável exclusão de viver *como* os operários e de falar *como* os burgueses” (RANCIÈRE, 2013a, p. 9). Aqui não se trata apenas de visibilizar a imagem de operários que já dispunham de uma fala própria, porventura pelos meios de comunicação em que foram publicados, mas de olhar para pequenas irrupções de igualdade no seio da lógica geral de dominação. O que ambos os casos têm em comum é a “constituição

de um outro corpo que já não se encontra ‘adaptado’ à distribuição policial dos lugares, das funções e das competências sociais” (RANCIÈRE, 2010, p. 93).

Em *Terremoto Santo* vemos uma espécie de bloqueio a qualquer tipo de hiato que poderia dar lugar a uma subjetivação política, “constituída pela distância entre a voz e o corpo, pelo intervalo entre as identidades” (RANCIÈRE, 2014, p. 74): no filme a coincidência entre as vozes e os corpos dos evangélicos não é apenas literal, mas simbólica. Ela remete ao modo como Platão teria enaltecido, segundo Jacques Rancière, a “forma coreográfica da comunidade que dança e canta sua própria unidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 18), por se tratar de um “movimento autêntico, o movimento dos corpos comunitários” (idem). Contudo, no interior de uma partilha ética do sensível, o filme preserva “uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Assim, mantém o pleno funcionamento da *partilha do sensível*. Mas o modo como *Terremoto Santo* representa os evangélicos pode implicar alguns efeitos colaterais, resultantes especialmente da reprodução dos mecanismos de enclausuramento identitário que ele mobiliza.

Do ponto de vista simbólico, o filme não colabora com um dos imperativos que o pastor progressista Henrique Vieira¹⁶⁹ coloca para as esquerdas: a necessidade de visibilizar e dialogar com o aspecto humano que ainda habita muitos dos espectros da religiosidade evangélica. Segundo o pastor, mesmo que a religião evangélica faça parte de um projeto de poder muito claro, o campo progressista não pode generalizar e se colocar indiscutivelmente contra os evangélicos, sem matizar as diversas forças conflitantes que os compõem. Em entrevista, Wagner recorre à fala do pastor

Quando alguém como Henrique Vieira, pastor de uma igreja progressista militante [Igreja Batista do Caminho], vê o filme [Terremoto Santo], ele claramente se distingue como evangélico daqueles que estão ali, e ressalta que existem muitas subjetividades dentro desse guarda-chuva do que é “ser evangélico”. É muito interessante que ele insista nessa explicação. O discurso dele é o de que sim, há um fundamentalismo que cresce assustadoramente, mas ao mesmo tempo não podemos nos esquecer de que essa sensação é criada por uma espécie de monopólio da narrativa de uma parte dos evangélicos que tem muito poder midiático. Ele diz, por exemplo, que uma igreja como a Igreja Universal do Reino de Deus, dona da

¹⁶⁹ Estes aspectos foram ressaltados pelo pastor Henrique Vieira por ocasião de um bate-papo com a dupla de artistas e o crítico de cinema Hermano Callou, que se seguiu à exibição de *Terremoto Santo*. O bate-papo ocorreu no Museu de Arte do Rio, no dia 29 de novembro de 2018, como parte de Arte, Democracia e Utopia, exposição com curadoria de Moacir dos Anjos.

TV Record, cria uma determinada imagem do evangélico que outros evangélicos progressistas há muito tempo não são capazes de combater (WAGNER & BURCA, 2019, p. 300).

Terremoto Santo pode ser importante para visibilizar os evangélicos e seus paradigmas estéticos, tão negligenciados pela arte. Mas cabe questionar até que ponto o filme consegue transcender o campo estanque das identidades e até onde ele produz uma diferença no jogo tipológico que os trabalhos de Bárbara Wagner mobilizam. Pois é certo que a essencialização identitária dos evangélicos só é capaz de produzir mais inimizades e dificultar a possibilidade de diálogo.

Afinal, é apenas no seio da inteligibilidade de determinados grupos enquanto unidades transparentes a si mesmas, despidas das infinitas singularidades que as compõem, que as mais diversas formas de ódio, bolhas e polarizações podem ter lugar. Não se trata de compreender que *Terremoto Santo* promove este tipo de descabro, mas que alguns de seus horizontes de produção e circulação estão ancorados no seio de certas contradições políticas que emergem de uma normalização do pensamento identitário. Sendo assim, o trabalho não apenas materializa alguns dos pressupostos que permeiam as chamadas *políticas identitárias*¹⁷⁰, mas também diversas das suas encruzilhadas. Jacques Rancière (2014) já mostrou de que modo uma certa normalização da ideia de identidade produz efeitos perversos, sendo justamente onde podemos encontrar o enraizamento de algumas das formas contemporâneas de racismo e de xenofobia. O filósofo compreende que um dos efeitos colaterais de atribuir nomes “objetivos” às partes da comunidade, é que “este outro que não tem outro nome torna-se então um puro objeto de ódio e rejeição” (RANCIÈRE, 2014, p. 75).

Um ponto de vista similar é partilhado pela psicanalista Suely Rolnik (2010), que observa certa correlação entre o avultamento das *políticas identitárias*

¹⁷⁰ A este respeito, destaca-se o diagnóstico de Claire Bishop, que toma os desenvolvimentos teóricos de Grant Kester como representativos dos discursos em torno da arte participativa. Eles expressariam “um resumo familiar das tendências intelectuais inauguradas pelas políticas de identidade e consolidadas na teoria dos anos 1990: respeito pelo outro, reconhecimento da diferença, proteção das liberdades fundamentais e preocupação com os direitos humanos” (BISHOP, 2012, p. 25, tradução nossa [41]). Este conjunto de discursos se manifesta, por exemplo, no modo como a curadora Júlia Rebouças lê o trabalho de Bárbara Wagner: “é por meio dos indivíduos que surge também um corpo coletivo, termo utilizado pela artista, que está impregnado de questões de gênero, raça e classe. Os universos pop e popular, tão comumente menosprezados pelos sistemas de representação da cultura, são reivindicados na obra de Wagner. Oriunda do fotojornalismo, a artista traz do registro documental para a sua pesquisa o desejo de comunicar, forjado no limite tênue entre realidade e ficção, exatamente quando são inventados modos de vida e identidades. Se sua fotografia acontece na pose, os personagens encenam a si próprios” (REBOUÇAS, 2017, p. 30).

e as emergências contemporâneas de fascismos. O afloramento destes fenômenos constituiria algo como duas faces de uma mesma moeda atravessada por políticas do desejo com horizontes similares, naquilo que tange às relações entre o outro e o mesmo. De acordo com a autora, várias forças participam dos embates entre as políticas de produção de subjetividade atuais,

entre as quais os novos fundamentalismos que surgiram, exatamente, com a instalação do neoliberalismo e sua flexibilidade capitalística. Neste tipo de regime, o princípio identitário reatualiza-se em suas formas mais extremistas. Tal política de subjetivação merece uma análise cuidadosa, não apenas em seu regime de funcionamento mas também - e, sobretudo em sua relação com a política do flexível-híbrido-fluido (ROLNIK, 2010, p. 19).

Cabe destacar que, embora pareçam dois fenômenos opostos do ponto de vista de uma economia do desejo, tanto a adoração quanto o ódio por determinados grupos identitários são possíveis apenas pela pressuposição de que eles compõem uma unidade que está dada. Assim, a inversão do valor atribuído a esses grupos não é suficiente para dissolver o ódio que lhes é direcionado, se sua própria constituição enquanto unidade não for colocada em questão. Mas uma vez imersas neste campo de forças *molar*¹⁷¹, mesmo as atividades criadoras imbuídas de políticas de hibridação e interesse em alteridades podem refluir naquilo que Rolnik chamou de “baixa antropofagia”¹⁷².

Este campo de forças guarda a promessa de disponibilizar um poderoso dispositivo de escuta para os devires minoritários, mas corre o risco de refluir em sua correlata impermeabilização às alteridades, ao naturalizar o princípio de uma sensibilidade comum e sem resto entre os membros de um grupo identitário, pressuposto que não cessa de ecoar em *Terremoto Santo*. Talvez a recorrência com que trabalhos de arte colaborativa vêm emergindo possa ser observada como um movimento não apenas de aproximação a figuras de alteridade, antes invisíveis.

¹⁷¹ O termo *molar* se refere ao vocabulário desenvolvido por Suely Rolnik em parceria com Félix Guattari. Segundo os autores, a ordem molar seria um modo de organização dos “elementos existentes nos fluxos, nos estratos, nos agenciamentos” (ROLNIK & GUATTARI, 1996, p. 321), caracterizado por “estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência” (idem).

¹⁷² A psicanalista adverte que tanto a *alta* quanto *baixa antropofagia* estão imbuídas do mesmo modo de subjetivação, definido, em sua dimensão visível, pela “não adesão absoluta a qualquer sistema de referência, a mesma plasticidade para misturá-los à vontade, a mesma liberdade de improvisação de linguagem a partir das misturas” (ROLNIK, 1998, p. 133). O que distingue os dois modos antropofágicos seria o diapasão ético que os orienta, e que torna possível vinculá-los a *forças ativas* ou *reativas*. A *baixa antropofagia* seria caracterizada pela “ausência do critério ético comandando as conexões do desejo e a criação de sentido, substituído por um critério narcísico” (idem).

Trata-se também de um processo que materializa um imperativo ético¹⁷³ que veda contaminações, uma vez que firma uma distância intransponível entre os lugares ocupados pelos artistas e por colaboradores, alteridades, minorias etc.¹⁷⁴. Neste sentido, Jacques Rancière (2011) se declara

totalmente ciente do peso da “alteridade” que nos separa de nós mesmos. O que eu recuso é olhar para ela e dar à sua voz um poder de injunção ética. Mais precisamente, recuso-me a transformar a multiplicidade de formas de alteridade em uma substância por meio da personificação da Alteridade, que em última instância restabelece uma forma de transcendência (RANCIÈRE, 2011, p. 13, tradução nossa [40]).

Desdobrando esta compreensão, poderíamos interrogar se o conjunto de críticas - muito bem colocadas - que as políticas identitárias endereçam a um sujeito universal despido de classe, raça e gênero, não correriam o risco de deixá-lo emergir sub-repticiamente, em sua forma transcendental, na figura de uma substância indivisível a si mesma. Deste ponto de vista, o processo de fixação de todo eu na circunscrição de uma identidade pode ter corroborado deslocamentos significativos no *regime estético*. Trata-se precisamente do horizonte sensível que abrigou frases ilógicas e inerentemente políticas como a do poeta Arthur Rimbaud que, em uma carta de 1871 para Paul Demeny, afirmou: “o eu é um outro”.

Podemos observar um movimento diferente permeando o presente, em que as figuras minoritárias ou de alteridade perdem sua natureza de relação para se

¹⁷³ O *imperativo ético* que cito aqui está mais próximo dos regimes contemporâneos de *consenso*, tal como formulados por Jacques Rancière (2004), que da *bússola ética* concebida por Suely Rolnik (1998). Ambos os teóricos compreendem, igualmente, que certos essencialismos dificultam a compatibilidade entre as políticas de identidade e a possibilidade de constituir de modos políticos de subjetivação. Contudo, enquanto Suely Rolnik procura se basear em preceitos éticos para constituir o substrato político daquilo que ela denomina *alta antropofagia*, Jacques Rancière compreende que uma partilha ética - ou consensual - do sensível implica uma perigosa tendência ao desaparecimento da política. Neste sentido, o filósofo compreenderia os preceitos éticos reivindicados pela psicanalista na chave da “a ética como uma instância geral de normatividade que torna possível julgar a validade das práticas e dos discursos nas esferas particulares do juízo e da ação” (RANCIÈRE, 2004, p. 145, tradução nossa [42]). O filósofo denomina *tournant éthique de l'esthétique et de la politique* [guinada ética da estética e da política] um conjunto de transformações sociais e políticas que, no âmbito da arte, determinara uma guinada do *regime estético* em direção a algumas das lógicas características do regime ético.

¹⁷⁴ Caberia compreender este movimento no bojo da *guinada ética*, conceituada por Jacques Rancière (2004), que tenha modulado os horizontes possíveis através dos quais o artista pode falar de uma alteridade. Segundo o filósofo, “a guinada ética significa que a política ou a arte estão hoje cada vez mais sujeitas a julgamentos morais sobre a validade de seus princípios e as consequências de suas práticas” (RANCIÈRE, 2004, p. 145, tradução nossa [42]). Esta guinada pode ser compreendida em diálogo com as novas problematizações que são colocadas para o campo das relações entre arte, política e alteridades, diante do paradigma do *artista como etnógrafo*, concebido por Hal Foster (2014). De acordo com o autor, a instituição de arte capitalista-burguesa continua como objeto de contestação da arte política deste contexto, ao passo que “o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta” (FOSTER, 2014, p. 161).

tornarem uma substância ontológica. Esta tendência pode ser verificada na fala proferida por Bárbara Wagner durante um encontro com os artistas, ocorrido durante o evento SP - Foto (2019):

E aí eu acho que a fotografia de Pedro [Sotero] é um dispositivo (...) que a gente usa para poder colocar a nossa posição diante do que a gente tá olhando. A câmara de Pedro nem está perto demais nem está longe demais. É um exercício mesmo, uma medida em que há cumplicidade real na feitura do processo com o retratado, mas ela é também um atestado de diferença, porque a gente não está querendo colar com aquilo ali. O discurso não é nosso, o discurso é deles. Só que o discurso é deles feito em colaboração com a gente na feitura de um filme que a gente quer que as pessoas sintam como verdade (WAGNER et al, 2019, 2:00:10).

Aqui, haveria um conjunto de procedimentos técnicos que garantiria um “atestado de diferença”, a manutenção de uma distância que evite “colar com aquilo ali”. Se, por um lado, esta distância garante certa lisura ética, por outro ela representa um empecilho para que contaminações e deslocamentos de ordem subjetiva possam ter lugar, de modo que nos mantemos impermeabilizados ao “ser outro” evocado por Arthur Rimbaud.

Assim, ao se declararem “interessados” pelo aporte estético dos evangélicos, Bárbara Wagner e Benjamin de Burca dão a ver alguns dos modos hegemônicos que marcam a produção de subjetividades contemporânea, paulatinamente assaltados por “uma denegação da escuta do caos e dos efeitos da alteridade em nosso corpo” (ROLNIK, 2010, pp. 18-19). Para carregar as marcas da alteridade na expressão plástica do trabalho, a psicanalista compreende que seria necessário, a contrapelo, “criar a partir do mergulho no caos para dar corpo a imagens, palavras ou gestos às sensações que pedem passagem” (idem, p. 18). Embora a compreensão de Suely Rolnik possa nos parecer demasiado idealizada, a autora dá a ver um dos procedimentos poéticos e políticos que vêm sendo paulatinamente interditados: este ser outro, esta encarnação viva da alteridade em nós que a arte é capaz de deflagrar.

Mas é curioso que este fenômeno se dê justamente quando se celebra uma participação cada vez mais ativa de minorias na arte, o que nos poderia levar a um questionamento qualitativo desta presença. A este respeito, se faz necessário recordar a advertência de Suely Rolnik: em tempos de capitalismo cognitivo, a mera presença da hibridação nas poéticas dos artistas não significa nada, uma vez que elas nem sempre estão imbuídas de forças ativas. Haveria também forças reativas, que expropriam a vitalidade político-poética das forças de criação e tendem “a

produzir cartografias a partir do mero consumo de ideias, imagens e gestos *prêt-à-porter*” (ibidem, pp. 18-19). Embora estas forças reativas nem sempre estejam coadunadas por problemas éticos, elas invariavelmente prejudicam o aporte estético-político dos trabalhos.

Para não refluir à exotização da imagem de um outro seria preciso disparar uma articulação muito fina de identidades e diferenças que coloque a realidade do mesmo em perspectiva. Não apenas dar voz a este outro, mas deixar que a voz de uma realidade exótica, por menos pronunciada que seja, possa atravessar o mesmo, embaralhando esta cartografia estanque de lugares. Trata-se de criar um mundo em que a singularidade destes outros apareça delicadamente em toda sua potência e filigrana irreduzível, frustrando quaisquer expectativas que poderíamos ter em relação a eles. Não se trataria apenas de questionar o caráter *kitsch* atribuído à visualidade dos evangélicos, mas a própria circunscrição dos evangélicos enquanto uma espécie de alteridade identitária, que dispõe de uma visualidade própria. Neste mundo ficcional, onde a múltipla ocupação de lugares subitamente se faz possível, o *kitsch* e a própria categoria “evangélicos” poderia existir e não existir ao mesmo tempo, de modo que estes grupos ou visualidades pudessem tomar parte em um comum polêmico.

Nesta chave, poderíamos compreender que dar visibilidade a parcelas invisibilizadas da sociedade não é apenas retratá-los, pois já há certos horizontes de reconhecimento estabelecidos pelos próprios nomes que lhes são atribuídos. Trata-se de rejeitar o ímpeto de performatizar estes nomes enquanto uma realidade que está dada, tornando-os fruto de uma incerteza. Assim, interferir nos horizontes de seu reconhecimento, atribuindo aos evangélicos uma identidade que não fosse auto idêntica, ou constituir um princípio de identidade entre eles, para em seguida erodi-lo. Em suma, trata-se de construir um paradoxo: compreender esta identidade enquanto figura não identitária.

Gostaria de propor que, ao contrário de *Terremoto Santo*, esta é uma possível potência de *Crentes e Pregadores*. O trabalho se mostra interessado nos tipos humanos, em fazer com que os traços subjetivos - esta matéria pretensamente individual e profunda -, emergem como superfície visível e apareçam em elementos facilmente identificáveis. Assim como no filme, a artista respeita a um princípio identitário comum às suas personagens, remetendo os esforços de individualização dos seus retratados à expressão de *estereótipos* mais ou menos pronunciados. Mas

o princípio de identidade que as coloca em comum não constitui o único horizonte onde as formas de expressão particulares de suas personagens se manifestam, fazendo emergir um campo mais sutil de singularidades. Não se trata, naturalmente, de uma singularidade simplesmente baseada na representação solitária dessas personagens, em poses que poderiam remeter a antigas pinturas de reis e rainhas. A singularidade reside, ao contrário, na possibilidade de que cada uma delas possa emergir na figura do *qualquer um*, cujo substrato político foi tantas vezes sublinhado por Jacques Rancière (2009).

Em outras palavras, a singularidade das personagens pode ser atribuída a um substrato de *inação*, tanto dos *crentes*, aqui desassociados a qualquer centelha de fanatismo religioso quanto aos *pregadores*, aqui distantes de sua oratória usual, dados a ver como figuras frágeis e singulares, já não mais inscritos nas narrativas de manipulação de uma massa de fiéis. Esta singularidade reside, portanto, na descontinuidade entre a categoria “evangélicos”, princípio que recorta e ordena os retratados, e as atividades que eles desempenham nas fotos. Assim, cada manifestação singular da identidade que coloca estas personagens em comum permite dissolver os próprios *estereótipos* que lhes acompanham. Afinal, embora não diga respeito a nenhuma substância intrínseca dos sujeitos aos quais se acoplam, os *estereótipos* não cessam de engendrar um poderoso campo de forças que suscitem identidades e identificações. Mas ao sublinhar a natureza contingencial daquilo que coloca estas personagens em comum, *Crentes e Pregadores* permite exaurir, desde dentro, o próprio jogo de *estereótipos* que mobiliza, insinuando uma diferença no seio das repetições que geralmente o caracterizam.

Aqui, devemos compreender que a produção de *estereótipos* é intimamente permeada pela *realidade tipológica* anteriormente escrutinada, afinidade inscrita no próprio radical *typos*, que ambos os termos carregam¹⁷⁵. Roland Barthes já compreendeu a repetição e a classificação como algumas das condições que tornam o signo eficaz, o que o leva a afirmar que “em cada signo dorme este monstro: um estereótipo” (BARTHES, 2013, p. 14). De acordo com o autor,

o estereótipo é a palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como se fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse a cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de ser sentido como

¹⁷⁵ Os termos *estereótipo* e *tipologia* partilham o radical grego *typos*, que denota “figura”, “imagem”, ao passo que *stereos* significa algo “sólido”, “firme” e *logus*, um “saber” ou um “estudo”.

uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a consistência e ignora sua própria insistência. Nietzsche fez o reparo de que a verdade não era outra coisa senão a solidificação de antigas metáforas. Pois bem, de acordo com isso, o estereótipo é a via atual da verdade, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado (BARTHES, 2015, p. 52).

Seria impossível falar sem jogar com todo um imaginário pré-concebido, que os signos não cessam de arrastar consigo, de modo que nos tornamos mestres e escravos de uma linguagem da qual não se conhece um lado de fora. Partindo deste ponto de vista, Roland Barthes concluiria: o “estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia” (BARTHES, 2015, p. 50).

O caráter eminentemente performativo que Roland Barthes atribui ao estereótipo poderia ser aproximado ao pensamento de Judith Butler (2019). Aquilo que a autora compreende como *performatividade* não reside em uma ação singular e deliberada, mas em “uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (BUTLER, 2019, p. 16). Os princípios normativos do sexo, estes estereótipos especialmente sólidos, estariam fatalmente implicados por atos denominativos, que carregam consigo o duplo movimento de “configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma” (BUTLER, 2019, p. 25). Em suma, a linguagem não se limita a descrever um corpo que está dado, mas constitui uma das forças que materializam estes corpos. Trata-se de contrapor uma visão essencialista, defensora de que haveria “um conjunto de características necessárias que descrevem determinada identidade ou grupo e que essas características são, em algum sentido, fixas e anteriores ao significante que as nomeia” (BUTLER, 2019, pp. 348-349).

Bárbara Wagner reflete justamente sobre a eficácia performativa dos estereótipos, compreendendo que eles detêm um *modus operandi* profundamente vinculado à sua reprodução. Em entrevista realizada em torno da série *Crentes e Pregadores*, a artista afirma que “os estereótipos são poderosos. Se existem códigos sutis criados, reproduzidos e adaptados em toda sorte de mídias a fim de representar status ou bom gosto, esses códigos só sobrevivem culturalmente porque funcionam” (WAGNER, 2014, n.p.). Mas ela encontra nos estereótipos, nas generalizações, a própria possibilidade de subvertê-los, como afirma em uma outra entrevista sobre a mesma série supracitada:

Como transformar, de repente, assuntos supercomplexos ou especificidades em uma imagem que generaliza e que se utiliza exatamente do estereótipo, daqueles

códigos que a maioria das pessoas pode entender facilmente? Eu acho que deve ter sido, ao longo do tempo da minha formação profissional, uma necessidade de questionar o estereótipo (WAGNER, 2015, 5:00).

Se a série fotográfica permite questionar estereótipos, não é porque ela visibiliza ou subverte um conjunto de valores atribuído a categorias dadas, tais como o *kitsch* ou os evangélicos, mas porque coloca em perspectiva os próprios limites destas categorias. Afinal, o próprio emprego de uma categoria implica mobilizar todo o imaginário que cada signo arrasta consigo, de modo a performatizar aquilo que se procura dissolver. Não se trata de negar que estas categorias existem, afinal elas não cessam de produzir efeitos muito materiais, como explicitado por Judith Butler. Procurando repensar a materialidade “como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder” (BUTLER, 2019, p. 16), a autora provê historicidade às conformações de sexo, a contrapelo da tendência de compreendê-las como naturais e imutáveis.

Trata-se de compreender que estas categorias não passam de ficções pregnantas, paulatinamente promovidas ao estatuto de verdade justamente porque foram performatizadas. Emerge daí a potência política de “trapacear com a língua, trapacear a língua” (BARTHES, 2013, p. 17), com o intuito de desmanchar a acumulação de artifícios que se cristalizam em estereótipos, estas verdades imutáveis. Seria necessário, portanto, confrontar estas categorias estereotípicas com outras ficções, que realizem as falhas e intervalos inerentes a quaisquer princípios de classificação, fazendo emergir todo um campo de infinitas sutilezas inerente à vida, mas que as grades grosseiras da ciência seriam incapazes de capturar: operar nos *interstícios da ciência*, nas palavras de Roland Barthes (2013). De maneira similar, Judith Butler explicitou que o deslocamento da matriz heterossexual “só se estabelece recorrendo às convenções arraigadas, convenções passadas” (BUTLER, 2019, p. 364), reformuladas em uma política engajada no duplo movimento de “invocar a categoria e, por conseguinte, a título provisório, instituir uma identidade e, ao mesmo tempo, abrir a categoria como um local de disputa política permanente” (BUTLER, 2019, p. 367).

Crentes e Pregadores pode ser compreendido a partir deste conjunto de preocupações. Ao contrário de *Terremoto Santo*, a série de fotografias não mostra os evangélicos no exercício de sua fé, mas os captura depois dos cultos, quando não há mais uma correspondência direta entre suas identidades e os tipos de atividade

que desempenham. Se sabemos que as personagens são evangélicas, não há quase elementos nas imagens que possam prová-lo: o que vemos são pedestres, uma variedade de tipos circunscrita em uma categoria geral, tornada fluida. Assim, o substrato político de *Crentes e Pregadores* poderia ser vinculado à inação de suas personagens.

A este respeito, poderíamos observar o modo como Jacques Rancière lê as análises do *Torso de Belvedere* formuladas, ainda no século XVIII, pelo historiador da arte Johann Joachim Winckelmann. O filósofo francês sublinha que Winckelmann “decidiu convertê-la na estátua do herói ativo entre todos, Hércules, o herói dos Doze Trabalhos. Mas fez dela um Hércules em repouso, acolhido depois de seus trabalhos no âmago dos deuses” (RANCIÈRE, 2010, p. 86). Esta estátua mutilada seria a expressão máxima da liberdade do povo grego, uma vez estabelecido “um vínculo original entre a liberdade política, a retirada da ação e a deserção do corpo comunitário” (RANCIÈRE, 2013, p. XIV, tradução nossa [43]).

Assim, a análise do historiador colocaria em cena a neutralização da dicotomia que opõe ação e passividade, tornada possível pela nova comunidade sensível inaugurada com o *regime estético*. A própria figura da estátua mutilada teria materializado uma promessa de comunidade em dissentimento que ganhava lugar nesse momento, construindo “a história de um regime de arte como a de um grande corpo fragmentado, e de uma multiplicidade de corpos desconhecidos nascidos dessa mesma fragmentação” (idem). Este novo regime colocava em questão uma série de normas estruturantes da sociedade de classes ancorada na ordem representativa:

em primeiro lugar, a harmonia de proporções - ou seja, a congruência entre as partes e o todo; em segundo lugar, a expressividade - isto é, a relação entre uma forma visível e uma personagem - uma identidade, um sentimento, um pensamento - que esta forma visível torna reconhecível em traços inequívocos (RANCIÈRE, 2013, p. 4, tradução nossa [44]).

Uma harmonia desta natureza poderia ser depreendida de *Terremoto Santo*, trabalho em que os evangélicos são constituídos enquanto partes de uma sociedade coesa e sem resto, que deveria ser visibilizada na performance virtuosa de sua identidade. Haveria, portanto, um princípio de correspondência entre as partes da comunidade e as atividades que lhes cabem. Assim, a ideia de corpo social aqui implicada não estaria em situação paradoxal de partilha - inteira porquanto

fragmentada -, mas organizado segundo uma composição de partes que se somam em um todo monolítico.

Em *Crentes e pregadores*, por outro lado, os evangélicos não são colocados enquanto figuras que devem performar sua identidade, mas algo de sua singularidade. Assim, embora respeite a um substrato tipológico que tende à homogeneização, permitindo traçar proximidades entre gestos, posturas, roupas e cenários que acompanham os evangélicos, a série de fotografias permite a imersão de diferenças. Curiosamente, esta potência é tornada possível por uma das mesmas lógicas que subjazem à interpretação do *Torso de Belvedere* por Winckelmann, ainda que dois séculos e meio os distanciem no tempo.

Se o historiador da arte fez desta estátua a representação de um Hércules recolhido, repousado após seus trabalhos, Bárbara Wagner nos mostra evangélicos já fora do exercício de sua fé e de sua identidade. Os *crentes* são vistos nas ruas das cidades, depois dos cultos, sem que suas igrejas apareçam nas fotografias. Mas se estes retratos são organizados no interior uma série, são seus nomes que batizam os retratos. Ao mesmo tempo, se um ímpeto de ação poderia ser deduzido dos *pregadores*, que posam diante da câmera empunhando seus microfones e bíblias, vemos vestígios de cultos ocorridos outrora: cadeiras vazias, por vezes recolhidas em algum canto do espaço ou dispostas desordenadamente. Pode se tratar de uma performance de si realizada para a câmera, mas não necessariamente uma performance da identidade evangélica, produzindo diferenças no jogo de tipologias ao qual é inevitavelmente tributário.

Assim, a partilha da comunidade que o trabalho mobiliza já não coincide com um fundamento unitário, uma vez que suas partes se desencontram infinitamente do todo a que dão corpo, constituindo algo da ordem do corpo mutilado da estátua grega. Pois se o *regime estético* deu ensejo ao jogo tipológico que daria origem à formação moderna das identidades - que atualiza um conjunto de lógicas hierárquicas e estratificantes que caracteriza o *regime representativo* -, uma possibilidade imanente de desidentificação também lhe acompanha, basta compreender de que modo se pode fazer delas um substrato tático, não essencializante: um lugar de fala que permita falar desde um outro lugar.

8

Considerações finais

Mas o que é uma história, senão um daqueles desenhos com pontos que são ligados por linhas, e que acabam criando a imagem de alguma coisa?

Jim Jarmusch em Férias Permanentes

Neste espaço, gostaria de tramar uma rede provisória, partindo de alguns dos feixes de presente que atravessaram esta tese, sem qualquer ímpeto de oferecer uma narrativa completa ou um sentido de fechamento para o conjunto de problemas encetado pela *constelação insurgente* que propus. Este trabalho me fez circular por caminhos hesitantes, sempre com o olhar muito próximo às questões particulares que cada elemento desta *constelação* colocava em cena. Se esta contiguidade muito dificilmente me permitiria vislumbrar uma imagem total, interrompo a deriva que esta tese me impôs – e que poderia se prolongar infinitamente¹⁷⁶, sem a garantia de chegar a resultados mais apurados -, para aportar no conjunto disperso de problemas em que estive imerso. Como alguém que recolhe e organiza, no dia seguinte, os objetos que uma ressaca lançou furtivamente na areia da praia, procuro erigir uma cartografia náufraga, uma costura perecível do amontoado de capítulos que deixo para trás, dando espaço para que os leitores possam erigir sua própria *constelação*, sua própria *configuração de presente*.

Em um primeiro momento, me parecia muito natural que a invisibilidade constitutiva que atravessa as ditas *minorias* poderia oferecer uma promessa política partilhada com a arte: a de tornar visível aquilo que se encontrava invisível, interferindo nos regimes de visibilidade que estruturam o comum. Seria preciso, contudo, nuançar esta compreensão, com vias a questionar os processos artísticos e políticos que, para tornar visível um grupo identitário, invisibilizam aquilo que possa haver de singular em qualquer experiência minoritária.

¹⁷⁶ Além daqueles que de fato integram a presente tese, havia a intenção de que outros elementos compusessem nossa *constelação insurgente*, dentre os quais destaco: as ações do coletivo *Projetação* (2013); o ateliê de *Dissidências Criativas* (2014), ocorrido na Casa Nuvem, Rio de Janeiro; o filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), dirigido por Eliane Caffé; a peça de teatro *Quanto Quebra Queima* (2016), do coletivo *A Ocupação*; os impasses em torno da obra *Monstruário Rio 2016*, concebido por Rafucko, no âmbito da exposição *Composições Políticas* (2016), exibida no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica; o filme *No Intenso Agora* (2017), dirigido por João Moreira Salles; os ataques de grupos de extrema direita à Exposição *35º Panorama da Arte Brasileira: Brasil por multiplicação* (2018), com curadoria de Luís Camillo Osório e exibido no Museu de Arte Moderna de São Paulo; alguns trabalhos do artista Matheus Rocha Pitta.

Esta questão seria especialmente explorada nas análises de *Terremoto Santo*, onde os evangélicos são circunscritos como uma figura identitária, que disporia de uma sensibilidade homogênea e sem resto. Procurei demonstrar que o filme, acompanhado dos discursos que gravitam ao seu redor, expressa a figura de uma *comunidade ética* dividida em partes verdadeiras, onde oblitera-se o *sujeito excedente*, fundamental para colocar a política em marcha (RANCIÈRE, 1996). Ainda que o filme esteja envolto em uma aura de horizontalidade, a distribuição de lugares movida pelas práticas colaborativas de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca mantém artistas e evangélicos em suas posições estanques. O filme deixaria entrever o modo premente como uma *partilha ética do sensível* incide sobre o nosso presente, manifestando um comum privado de suplemento.

Esta compreensão se reatualizaria no contato com *Estação Adílio*, onde sugeri uma distância entre a figura dos *vencidos*, tal como pensada por Walter Benjamin (1994), e os grupos que hoje chamamos de *identitários* ou *minorias*. Recusando a vinculação dos *vencidos* a uma substância ou um lugar ontológico, propus aproximá-los do modo como Jacques Rancière (1996) compreende os *sujeitos políticos*, imbuídos na esquivo de sua *realização como corpo social*. Seguindo o rastro deixado pelo autor, sublinhei a necessidade de compreender a irrupção política como potência do *anônimo* (RANCIÈRE, 2005a), a ser articulada *caso-a-caso*, seja por meio das *poéticas* particulares dos artistas, seja pelas ações fugazes detonadas pelos sujeitos políticos. Se é verdade que Elilson teria erigido um *monumento aos vencidos*, tal como pensado por Walter Benjamin (1994), seria preciso compreendê-lo no seio de uma efemeridade, que não diz respeito apenas ao caráter *acontecimental* da política, mas à própria transitoriedade dos sujeitos políticos.

Algo desta potência do *anônimo* se manifestaria em *Crentes e Pregadores*, de Bárbara Wagner, onde os evangélicos são subtraídos daquilo que os circunscreve enquanto categoria identitária: o exercício de sua fé. Assim, ainda que *Terremoto Santo* fosse um desdobramento da série fotográfica, esta carregaria uma promessa mais pronunciada de compreender os evangélicos enquanto uma categoria política, haja vista a disjunção entre identidades e tipos de atividade a que ela dá ensejo. Sugeri uma aproximação entre as fotografias dos evangélicos em repouso e o modo como Jacques Rancière (2013) localiza, na leitura de Winckelmann do Torso de Hércules, uma neutralização da dicotomia entre atividade e passividade. Se a série

de fotografias estaria mais próxima do corpo mutilado de uma comunidade *dissensual*, em que a soma das partes não compõe uma totalidade (RANCIÈRE, 2013), o filme materializaria a figura platônica de uma comunidade que *canta e dança sua própria unidade* (RANCIÈRE, 2009). Aqui, uma *guinada ética da arte e da política* acabaria tendencialmente interditando a possibilidade do *eu ser um outro*, como outrora anunciado por Arthur Rimbaud.

Como procurei demonstrar, a frase “Zumbi somos nós”, estampada em uma das *Bandeiras* do coletivo *Frente Três de Fevereiro*, mobiliza justamente a potência política de uma múltipla ocupação de lugares, nos colocando diante de algumas das promessas e dos problemas da ideia de *lugar de fala*. Se é verdade que nenhuma fala é proferida desde um espaço vazio e neutro, se há uma incidência recíproca entre qualquer fala e o lugar de onde ela é enunciada, como recusar um vínculo essencial entre determinadas falas e determinados corpos? Tal questionamento iluminaria a importância política de pensar exercícios como o de um *lugar de fala que fala desde um outro lugar*, prática que a psicanalista Suely Rolnik et al (2020) atribuiu a Ailton Krenak.

Esta compreensão, por sua vez, nos dá instrumentos para que possamos reatualizar o substrato político da “performance” do líder indígena que foi abordada no capítulo introdutório desta tese. Se emprega certas vestimentas, um decoro e um discurso muito próprios de uma ritualística euro/branco centrada, Krenak macula estes elementos com a graxa de jenipapo e nos remete à sua identidade indígena. Traçando um paralelo com Jacques Rancière (1996), poderia se tratar da construção de um caso singular em que um sujeito indígena – geralmente ouvido como um ser barulhento - se faz audível como ser falante. Assim, coloca as identidades diante de seus próprios limites, da própria arbitrariedade que lhe constitui, mas apenas neste sentido poderíamos compreender as operações políticas que tornam visível o invisível. Krenak embaralha as cartografias de poder que distribuem a determinados corpos a capacidade da fala, e que reservam, para outros, a produção de ruídos e o destino à mudez. Ele não apenas se faz visível enquanto um sujeito indígena invisibilizado, mas provoca a irrupção de uma nova visibilidade, falando desde um lugar que obstinadamente excede a posição que lhe é destinada.

Tal transmutação, em que a mudez se converte em fala, também permeia as estratégias de silêncio que acompanham a ação *Traga Sua Luz*, proposta pelo coletivo *Política do Impossível*, e em *Massa Ré: Variação CLT*, de Elilson. Aqui, a

figura da *palavra muda*, concebida por Jacques Rancière (2011e), manifesta um dos processos de produção de sentidos privilegiado pela arte em seu *regime estético*, um dos pontos onde se ancora o substrato político deste regime de identificação. Destaquei que o próprio caráter mudo da palavra já aponta para uma certa interrupção na dicotomia que opunha passividade e atividade, implicando na suspensão do devir meramente comunicativo da linguagem. Além de se materializar na figura dos *evangélicos em repouso*, em *Crentes e Pregadores*, esta suspensão se expressou na série de *Bandeiras*, do coletivo *Frente Três de Fevereiro*, cujo enunciado recua de uma aposta na transparência comunicacional, mas é disparado por uma enunciação muito potente e eficaz.

Esta neutralização também seria percebida na postura das mãos em *Massa Ré: Variação CLT*, concebida por Elilson, cuja inversão teria sido determinante para que os policiais identificassem e interrompessem a ação. Algo similar poderia ter movido as destruições sucessivas do *Monumento Horizontal*, dado que sua proximidade ao registro comunicacional o afastava de uma *desidentificação*. Assim, de variados modos e amparado em diversos autores, procurei ressaltar que arte e política não se restringem a veicular um conjunto pré-concebido de ideias, sendo necessário que elas constituam o próprio laboratório de um pensamento incerto, concebido no seio de uma *poética* onde forma e matéria já não mais poderiam designar dois polos isoláveis. Esta amálgama *forma-matéria* seria encontrada em *Traga Sua Luz* e remonta a um ideário que havia sido traçado por Friedrich Schiller, onde o paradigma da igualdade não seria atingido – como os republicanos o quiseram - por meio de uma educação que veicula um determinado conjunto de saberes, mas pela própria suspensão das hierarquias entre o sensível e o inteligível.

Uma outra faceta das relações entre *forma* e *matéria* permearia o modo como Elilson “transpõe” suas performances em formas textuais. Aqui, a necessidade de prolongá-las no tempo não leva o artista a registrá-las de um modo que fosse “fiel à realidade”, recusando a figura barthesiana da fotografia como *isto foi* (BARTHES, 1984). Procurei mostrar que o artista encena seus testemunhos já como reelaborações, em uma *poética* que nos leva à figura benjaminiana do *narrador* (BENJAMIN, 1994), bem como ao modo como Jacques Rancière (2018) compreende um manejo das palavras como *artesão*. Assim, materializa algumas das críticas de Walter Benjamin (1994) à figura do *investigador historicista*, bem

como aquelas que Jacques Rancière (2011a) endereçou à *ciência histórica moderna*.

Este conjunto de questões também encontraria ecos nas críticas aos registros de ações de coletivos expostos em *Zona de Poesia Árida* e *O Abrigo e o Terreno*, majoritariamente exibidos em suportes como fotografias, vídeos e vestígios. Se, para críticos como Fabiane Borges, estes suportes não guardariam a potência interventiva original que assumiam nas ruas (BORGES & LIMA, 2015), Daniel Lima atribuiria uma espécie de indistinção *forma-matéria* às ações do coletivo *Frente Três de Fevereiro* (MESQUITA, 2008). Seria preciso questionar a expectativa de que o substrato político das exposições deveria ser avaliado de acordo com a capacidade destes registros para carregar consigo algo da “força original” que as intervenções haviam exercido na ocupação Prestes Maia e seus arredores. Nos primeiros capítulos eu analisei o modo como as ações dos coletivos *Frente Três de Fevereiro* e *Política do Impossível* – que haviam participado desta *órbita coletivista* paulistana - estavam baseadas em uma espécie de *finalidade sem fim*, no seio de uma lógica *acontecimental* (RANCIÈRE, 2005) cuja efetividade não poderia ser facilmente mensurada.

Mas se os coletivos reunidos em torno da ocupação Prestes Maia se declaravam interessados em intervir na mídia impressa, esta promessa de reverberação pública não estava tão distante de uma exposição em um museu de arte. Aqui, uma *crítica institucional*, cuja política resultaria na saída da arte dos espaços institucionais em direção ao “mundo real”, daria lugar a uma *institucionalidade crítica*. Procurei sugerir que esta noção carregaria algo do jogo entre *poder* e *resistência*, desprovido de um lado de fora, tal como conceituado por Michel Foucault (2017). Mas seria preciso rejeitar as lógicas de uma *partilha ética do sensível* (RANCIÈRE, 2004), onde um comum saturado de determinações transmuta o *poder* em *dominação*, o que poderia ter resultado na imobilidade política que permearia as querelas em torno de *O Abrigo e o Terreno* e do suporte instalativo *Poética do Dissenso*.

Bruno Latour (2010), afirmando justamente a inexistência de um *mundo além*, nos colocaria diante de um *composicionismo* onde *tudo é imanência*. Se o paradigma *composicional* rege a própria estrutura da presente tese, ele também nos leva a reformular o conjunto de questões que nos permitiria interrogar o substrato político das duas exposições: seria necessário articular uma reunião de *poéticas*

capaz de disparar o *dissenso*. Aqui, um conjunto de partes não se somaria para formar uma totalidade coesa, mas guardaria algo de um excedente que não cessa de manifestar o *erro na contagem* que é imanente à política (RANCIÈRE, 1996). Trata-se de mobilizar uma equação muito fina, em que as *poéticas* singulares possam se encadear e potencializar umas às outras, sem serem obliteradas para obedecer a uma regra geral que as transcende.

Algo deste imaginário também permeia aquilo que chamei de *fantasia coletivista*, materializada na figura de coletivos idealmente compostos por uma soma de partes que não compõe unidade, tal como Cezar Migliorin (2012) os concebeu. Neste sentido, os coletivos brasileiros dos anos 2000 – acompanhado do imaginário que lhes constela – poderiam ter atualizado as formas de uma *comunidade sensível* que tomou corpo no âmbito da *revolução estética*, mesmo que ela os tenha antecedido em mais de dois séculos. Foi precisamente este *sensível heterogêneo* que tornou possível a produção de *dissenso* no âmbito de *Massa Ré: Variação CLT*, em que uma *massa* de caminhantes produziu *multidão*. Mas trata-se de uma forma de comunidade muito distinta daquela que subjaz a *Terremoto Santo*, cujas práticas colaborativas e horizontais não evitam que o filme mobilize uma distribuição de lugares massificante, desprovido de qualquer erro de contagem, onde parece haver uma correspondência direta entre identidades, horizontes sensíveis e modos de subjetividade.

Em todo caso, se há uma *partilha ética do sensível* que incide obstinadamente sobre o nosso presente, é sempre preciso manter no horizonte o modo como a política pode se atualizar – em qualquer tempo e espaço - na figura de *qualquer um*, de um *anônimo* ou de um *vencido*. Ela sempre se manifesta como *contagem dos incontados*, dando a ver que um *comum dissensual* jamais poderia ser reduzido à expressão inequívoca de uma soma de partes. Esta irrupção pode partir dos regimes que lançam certos corpos minoritários ao destino de sua invisibilidade e de sua mudez. Mas não pode se restringir a visibilização daquilo que antes estava oculto: trata-se de deflagrar, igualmente, uma nova visibilidade que não tinha razão para aparecer no âmbito de uma cartografia vigente. Toda nova aparição será, simultaneamente, o gesto de retraçar as coordenadas de um mapa que está dado.

9

Bibliografia

- AB'SABER, Aziz; KEHL, Maria Rita & FERNANDES, Pádua. Revitalizar sem segregar: o direito à cidade. **Folha de São Paulo**, Opinião, n.p., 12 fev. 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/6nsykd62>>. Acesso em: 22/04/2021.
- ADAMS, Gavin. **Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo**. São Paulo: [distribuição autônoma], 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/mswhrmfy>>. Acesso em: 22/04/2021.
- ALEIXO, Ricardo. **Ricardo Aleixo: encontros**. 1 ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2017.
- ALMEIDA, Alexandra Ozorio de. Evangélicos e política. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, v. 289, n. 1, p. 9, dez. 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/28rpj7v9>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. Prefácio à edição brasileira. In: HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Veneta, 2019a. p. 7-19.
- _____. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- AMADO, Guy. Rotas Alternativas. “Atitude” ou Sintoma?. **Revista Número**, São Paulo, v. 1, n. 1, n.p., mai./ jun. 2003. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ujnv6utx>>. Acesso em: 22/04/2021.
- ANJOS, Moacir dos (org.). **Arte Democracia Utopia: quem não luta tá morto**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.
- ARTIÈRES, Philippe. Dizer a atualidade: o trabalho de diagnóstico em Michel Foucault. In: GROS, Frédéric (org). **Foucault: a coragem da verdade**. São Paulo, SP: Parábola, 2004. p. 15-37.
- BAKER et al. **Segunda Rádio Debate: Coletivos e Coletividades**, 25 de maio de 2015. (117 min), son., color. Debate ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR), no âmbito da exposição Zona de Poesia Árida, com a presença de Julia Baker (colaboradora do MAR) e membros dos coletivos Contrafilé, Nova Pasta e Casa Nuvem. Disponível em: <<https://tinyurl.com/e3hf46rt>>. Acesso em: 22/04/2021.
- BALAZINA, Afra. Sem-teto faz biblioteca em prédio invadido. **Folha de São Paulo**, Cotidiano, n.p. 01 fev. 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/26k55d7c>>. Acesso em: 22/04/2021.
- BARROS, Diogo Rodrigues de. Os evangélicos na produção visual brasileira contemporânea: análise da polêmica em torno do filme Terremoto Santo. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 50, n.

2, pp. 51–71, jul./ out. 2019. Disponível em:
<<https://tinyurl.com/2mpphcnh>>. Acesso em: 22/04/2021.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 13 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Mitologias**. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003a.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013a.

_____. **O prazer do texto**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **O império dos signos**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. 2 ed. São Paulo: Autêntica, 2010.

_____. **O anjo da história**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

BERGAMASCHI, Bárbara. **Um dia da caça, outro do caçador**. Texto para o festival Janela de Cinema, Recife, 12 nov. 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/bzfb2ch>>. Acesso em: 22/04/2021.

- BÉRGAMO, Mônica. Invadir, ocupar, colorir. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, n.p., 14 dez. 2003. Disponível em <<https://tinyurl.com/swd6ytdv>>. Acesso em 22/04/2021.
- BEY, Hakim. **Taz**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2004.
- BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (Org.). **De volta à cidade**: dos processos de gentrificação às políticas de 'revitalização' dos centros urbanos. São Paulo: Annablume, 2006.
- BIGSBY, Christopher William Edgar. **Dada & Surrealism**. New York: Routledge, 2018.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Londres: Verso, 2012.
- BOHN, Simone. Evangélicos no Brasil: perfil socioeconômico, afinidades ideológicas e determinantes do comportamento eleitoral. **Opinião Pública**, Campinas, v. 10, n. 2, p. 288-338, out. 2004. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2k5k9m2d>>. Acesso em: 22/04/2021.
- BORGES, Fabiane. **Domínios do demasiado**. São Paulo: Hucitec, 2010. Disponível em: <<https://tinyurl.com/94utapr>>. Acesso em 22/04/2021.
- _____ & LIMA, Élide. **Sobre a exposição Zona de Poesia Árida**: Conversa de Véspera. Rio de Janeiro: [distribuição autônoma], 2015. Disponível em: < <https://tinyurl.com/xta9sat4> >. Acesso em: 22/04/2021.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRASILINO, Luís. A arte questiona o uso do espaço público. **Jornal Brasil de Fato**, caderno Cultura, p. 16, 30 jun. a 6 jul 2005. Disponível em <<https://tinyurl.com/u3jm2mkx>>. Acesso em: 22/04/2021.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BURITY, Juany. Onda conservadora e surgimento da nova direita cristã brasileira? a conjuntura pós-impeachment no Brasil. **Ciências Sociais y Religión/Ciências Sociais e Religião**, Campinas, v. 22, n. 1, pp. 1-24, 2020. Disponível em: < <https://tinyurl.com/4kbhrs87>>. Acesso em: 22/04/2021.
- BUTLER, Judith. O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, v. 1, n.

22, pp. 159-179, 2013. Disponível em:
<<https://tinyurl.com/uj8d8bma>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. **Corpos que importam: os limites discursivos do sexo**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CACHOPO, João Pedro. Momentos estéticos: Rancière e a Política da Arte. **Revista AISTHE**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 11, pp. 21-41, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/w5vx8ru6>>. Acesso em: 22/04/2021.

CALLOU, Hermano. **Espelhos do Poder**. Cinética: cinema e crítica, 13 abr. 2018. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y6st874d>>. Acesso em: 22/04/2021.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisível produções, 2015. Disponível em:
<<https://tinyurl.com/2mwbe4et>>. Acesso em 22/04/2021.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CERQUEIRA, Daniel & BUENO, Samira (Orgs). **Atlas da Violência (2020)**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, 2020. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4n3ssrd7>>. Acesso em: 22/04/2021.

CESAR, Marisa Flório. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

CLERC, Thomas. Barthes apreendido por Rancière. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, v. 1, n. 14, pp. 91-104, jun. 2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2jjmth7y>>. Acesso em: 22/04/2021.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 11, 2004, pp. 67-71. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2yvjbctk>>. Acesso em: 22/04/2021.

COLETIVO FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Manifesto Frente Três de Fevereiro**. In: Site do Coletivo Frente 3 de Fevereiro. São Paulo, 2004. Disponível em: <<https://tinyurl.com/tesvv682>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Zumbi somos nós**. Cartografias do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Vai/

prefeitura de São Paulo, 2007. Disponível em:
<<https://tinyurl.com/5x23y5zm>>. Acesso em: 22/04/2021.

COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL. **Cartografia Política da Ação Comum**. São Paulo: Supervisão pedagógica da formação inicial do Programa Jovens Urbanos/Cenpec, 2007. Disponível em:
<<https://tinyurl.com/sks9c5zh>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Cidade dos cartógrafos**. São Paulo: Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2007a. Disponível em: <<https://tinyurl.com/48423hby>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Jogo da Comunicação**. Campinas: Núcleo de Artes Plásticas do Espaço cultural CPFL, 2007b. Disponível em: <<https://tinyurl.com/49ky8ny2>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Cidade luz: uma investigação no centro de São Paulo**. São Paulo: Editora PI, 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/5897wa9d>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Continuidade Histórica e Produção Simbólica**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2008a. Disponível em: <<https://tinyurl.com/37bmuxfn>>. Acesso em: 22/04/2021.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAL'BÓ, André & LAZARINI, Kaya. Centro. **Folha de São Paulo**, Opinião, n.p., 04 fev. 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/nh95xrpn>>. Acesso em: 22/04/2021.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Michel Foucault: as formações históricas**. São Paulo: n-1 edições e editora filosófica politeia, 2017.

_____. & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERANTY, Jean-Philippe. The symbolic and the material: a review of Jacques Rancière's *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. **Parrhesia**, Melbourne, v. 18, n. 1, p. 139-144, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2f5hnhp9>>. Acesso em: 22/04/2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- _____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DINIZ, Clarissa. **Texto institucional para a exposição Poética do Dissenso**, exibida no Museu de Arte do Rio (MAR), 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/wa8kyzcx>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. “Tudo - ainda - está em seu lugar”. In: DUARTE, Luisa (org). **Arte, censura e liberdade: reflexões à luz do presente.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. P. 131-149.
- _____. & HERKENHOFF, Paulo. **Texto curatorial para a exposição O Abrigo e o Terreno**, exibida no Museu de Arte do Rio (MAR), 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4675app3>>. Acesso em: 22/04/2021.
- DUARTE, Luisa (org). **Arte, censura e liberdade: reflexões à luz do presente.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo em experiência. **Revista LUME**, Campinas, v. 1, n. 4, p. 1-11, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/46dxsvc5>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. & LEPECKI, André (orgs). **Ações.** Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos De Artistas Anos 60/70.** 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- FLORIDA, Richard. **The Rise of the Creative Class.** New York: Basic Books, 2019.
- FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde 1750.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** 16 ed. Petrópolis: Vozes, 1987a.
- _____. **Microfísica do poder.** 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- _____. Omnes et singulatim: Por uma crítica da Razão Política. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 29, n. 1, p.77-99, mar. 1990. Disponível em: < <https://tinyurl.com/vb6e9ure>>. Acesso em: 22/04/2021.

- _____. “O Sujeito e o poder”. In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul (orgs.). **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. **The politics of truth**. Nova Iorque: Semiotext(e), 1997.
- _____. “O que é a crítica? (Crítica e Aufklärung)”. In: BIROLI, Flávia; ALVAREZ, Marcos César (orgs.). **Michel Foucault: histórias e destinos de um pensamento**. Cadernos da Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC - UNESP), Marília, v. 9, n. 1, pp. 169-189, 2000. Disponível em: <<https://tinyurl.com/568ymw54>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. **A Verdade e as Formas jurídicas**. 4 ed. Rio de Janeiro: NAU, 2002.
- _____. **Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. **Ditos e Escritos IV: Estratégia poder-saber**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. **Ditos e Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- _____. **Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.
- _____. **Ditos e Escritos III: Estética - literatura e pintura, música e cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. **O governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)**. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- _____. **Ditos e Escritos VI: repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- _____. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1982-1983)**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010c.

_____. **O Corpo Utópico, As Heterotopias.** São Paulo: n-1 edições, 2013.

_____. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. **Ditos e escritos IX:** genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.

_____. **História Da Sexualidade I: A Vontade de Saber.** 5 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2017.

FREIRE, Ana Carolina Miranda. Coletivos de arte: a artificação da criação coletiva nos anos 2000. **Revista do Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design da UFJF**, v. 1, n. 2, jan./ jun, 2016, pp. 331-352. Disponível em: <<https://tinyurl.com/s3b8e4wt>>. Acesso em: 22/04/2021.

FREIRE, Ana Cristina. **Poéticas do Processo:** arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Paulo. O processo de alfabetização política. **Revista da FAEEBA**, Salvador, v. 1, nº 7, jan./ jun. 1997. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4revffth>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Pedagogia do oprimido.** 65 ed. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil:** além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923).** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUND, Gisèle. **Photography & Society.** Boston: D.R. Godine, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GUNNING, Tom. “Um retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, Leo, et al (orgs). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade:** raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Veneta, 2019.

- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Rio de Janeiro: Biblioteca Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.
- HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. **Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo et al. **Debate de Encerramento**, 10 de julho de 2013. (125 min), son., color. Debate ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR), no âmbito da exposição O Abrigo e o Terreno, reunindo Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz, Felipe Ceppas e Ivana Bentes. Disponível em < <https://tinyurl.com/4383behk>>. Acesso em: 22/04/2021.
-
- _____. **Conversa de Galeria**, 27 de janeiro 2015. (80 min), son., color. Debate ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR), no âmbito da exposição Zona de Poesia Árida, com a presença de Paulo Herkenhoff e integrantes dos coletivos BijaRi, Catadores de Histórias, Cobaia, Contrafilé, EIA, Frente Três de Fevereiro, Nova Pasta, Ocupeacidade, Política do Impossível, ARNST e CIA Cachorra. Disponível em <<https://tinyurl.com/4n4dn2en>>. Acesso em: 22/04/2021.
-
- _____. **Primeira Rádio Debate**, 28 de janeiro de 2015a. (60 min), son., color. Debate ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR), no âmbito da exposição Zona de Poesia Árida, com a presença de Paulo Herkenhoff e membros dos coletivos BijaRi, Cobaia, ARNST, Catadores de Histórias, EIA e Contrafilé. Disponível em: <<https://tinyurl.com/467mh534>>. Acesso em: 22/04/2021.
- HIRZMAN, Maria. Uma arte coletiva, pública e com raízes no real. **Jornal Estado de São Paulo**, Caderno 2, p. D10, 16 dez. 2003. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ykh3mdxu>>. Acesso em: 22/04/2021.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IZIDORO, Alencar. Despejo anunciado aflige Prestes Maia, 911. **Folha de São Paulo**, Cotidiano, n.p., 14 jul. 2005. Disponível em: <<https://tinyurl.com/nksw592>>. Acesso em: 22/04/2021.
- KRENAK, Ailton. Discurso De Ailton Krenak, Em 04/09/1987, Na Assembleia Constituinte Brasília, Brasil. **GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia**, São Paulo, v. 4, n. 1. p. 421-22, 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ckfdtet8>>. Acesso em: 22/04/2021.
- KUNSCH, Graziela et al. **Urbânia, volume 2**. São Paulo: Editora Pressa, 2002. Disponível em: < <https://tinyurl.com/4nyr6pkx>>. Acesso em: 22/04/2021.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 17, pp. 167-187, 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yavwt8y5>>. Acesso em: 22/04/2021.

LATOURE, Bruno. Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 1, n. 30, pp. 225-248, 2004. Disponível em: <<https://tinyurl.com/rf7fxk9u>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'. **New Literary History**, Paris, v.1, n.41, pp. 471-490, 2010. Disponível em: <<https://tinyurl.com/9mcd6cf2>>. Acesso em: 22/04/2021.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA**, v. 13, n. 1, pp. 41-60, jan./ jun. 2012. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3hffdyww>>. Acesso em: 22/04/2021.

LEWIS, Tyson **The Aesthetics of Education: Theatre, Curiosity, and Politics in the Work of Jacques Rancière and Paulo Freire**. New York: Bloomsbury, 2014.

LIMA, Daniel; BORGES, Fabiane; DURANTE, Milena. **Brasil 2014 – Copas: Cidades em Tensão**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2014. Disponível em: <<https://tinyurl.com/swhvhpn>>. Acesso em: 22/04/2021.

LIMA, Daniel & TAVARES, Tulio. **Anais do I Congresso Nacional de Ar(r)ivismo**. São Paulo: [publicação independente], 2003. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yfsmbj9d>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Na borda: nove coletivos, uma cidade**. São Paulo: Invisíveis produções, 2011. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2ajmezan>>. Acesso em: 22/04/2021.

LIPPARD, Lucy Rowland. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkeley: University of California Press, 2007.

LONGMAN, Gabriela. Coletivos 'vão' à Bienal de Havana via fax. **Folha de São Paulo**, Acontece, n.p., 27 mar. 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4vcfhyev>>. Acesso em 22/04/2021.

MAIA, Ana Maria. **Arte veículo: intervenções na mídia de massa brasileira**. Recife: Editora Aplicação, 2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/upd249tc>>. Acesso em: 22/04/2021.

MAKOWIECKY, Sandra & HENICKA, Marli Saete. Os grupos de artistas plásticos de Florianópolis nos anos 1980. **Revista NUPEART**, v. 13, n. 13, p. 67-101, 2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y3vpy22u>>. Acesso em: 22/04/2021.

MARTIN, Miranda. A dignidade morreu no horário de pico. **Jornal El País**, São Paulo, n.p., 31 jul. 2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/emecrb3k>>. Acesso em: 22/04/2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/py5myh8e>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume editora, 2011.

MIGLIORIN, Cezar. “**O que é um coletivo?**” In: BRASIL, André. Teia 2002-2012. Belo Horizonte: Teia, 2012. p. 306-313. Disponível em: <<https://tinyurl.com/b6yt9re5>>. Acesso em: 22/04/2021.

MOLES, Abraham. **O Kitsch: A arte da felicidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó: 2021.

MONACHESI, Juliana. Coletivos ganham vulto nos anos 2000. **Folha de São Paulo**, Folha Ilustríssima, n.p., 06 dez. 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2wxthak8>>. Acesso em: 22/04/2021.

MUSSI, Joana Zatz. **O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade**. São Paulo: Annablume, 2014.

NADAR, Félix. **When I was a photographer**. Londres: MIT Press, 2015.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 414-422, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/wvr7x8x6>>. Acesso em: 22/04/2021.

NASCIMENTO, Elilson Gomes do. **Por uma mobilidade performativa**. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.

_____. Massa Ré. **Trema! Revista de Teatro**, v. 14, n. 1, p. 11-16, 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/tkdpkev2>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Mobilidade [Inter] Urbana-performativa**. Rio de Janeiro: Edição do autor - via Rumos Itaú Cultural, 2019a.

NETO, Sebastião de Oliveira. **Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro**. Dissertação (Mestrado em Estética e

História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4dufzsw5>>. Acesso em: 22/04/2021.

NOGUEIRA, Pedro Caetano Eboli. A coreografia política de Massa Ré. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, 2018. pp. 234-235. Disponível em: <<https://tinyurl.com/pyuwvjyv>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. Estação Adílio: por uma política da memória a corpos invisibilizados. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 77-91, jul. dez. 2020. Disponível em: <<https://tinyurl.com/r69rswef>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. A Política do Silêncio: arte e educação na poética do coletivo Política do Impossível. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-27, 2020a. Disponível em: <<https://tinyurl.com/98d974hs>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. & PORTINARI, Denise Berruezo. Design e produção de subjetividades: dos tipos sociais aos tipos gráficos. **Educação Gráfica**, Bauru. v. 23, n. 3, pp. 165-185, dez de 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4b8mu9ca>>. Acesso em: 22/04/2021.

NOGUEIRA, Thyago (org.). “Especial - que país é este”. In: Zum - Revista de Fotografia do Instituto Moreira Salles, vol. 7, nº1, outubro de 2014, p. 56-151.

_____. (org.). **Corpo a corpo**: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

NORBERTO, Marcelo. Sartre e Foucault: reminiscências do presente. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 31, n 1, pp. 91-111, dez. 2011. Disponível em: <<https://tinyurl.com/7ws96npr>>. Acesso em: 22/04/2021.

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3ywurnff>>. Acesso em 22/04/2021.

OSÓRIO, Luiz Camillo. “Quem tem medo da curadoria? Da crítica às instituições a uma possível institucionalidade crítica”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, (orgs). Literatura e artes na crítica contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yvrf5493>>. Acesso em: 22/04/2021.

- PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina**: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico ed., 2012.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PELBART, Peter Pál. O mimimi como categoria biopolítica. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 13, n 19, pp. 99-104, 2019. Disponível em: < <https://tinyurl.com/3jthryr7>>. Acesso em: 22/04/2021.
- PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. Disponível em: < <https://tinyurl.com/38h259ve>>. Acesso em: 22/04/2021.
- RAMOS, Pedro Hussak Van Velthen. Entrevista com Jacques Rancière. **AISTHE**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 11, pp. 102-109, 2013. Disponível em: <https://tinyurl.com/y2dfz2y7>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. Onde há democracia, há também, em princípio, estética: Jacques Rancière e as novas dinâmicas de organização social. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, pp. 237-252, jun. 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/uz6n8cf7>>. Acesso em: 22/04/2021.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**: política e filosofia. 1 ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. O dissenso. In: **A crise da razão**. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996a. p. 367-382.
- _____. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Galilée, 2004.
- _____. A herança difícil de Foucault. **Folha de São Paulo**, caderno Mais!, n.p., 27 jun. 2004a. Disponível em: < <https://tinyurl.com/p66kj57w> >. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. From politics to aesthetics? **Paragraph**: The Journal of the Modern Critical Theory Group, Edimburgo, v. 28, n. 1, pp.13-25, 2005. Disponível em: <<https://tinyurl.com/fdnbc37a>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005a.
- _____. **A partilha do sensível**: estética e política. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **O Inconsciente Estético**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

- _____. **O Espectador emancipado**. 1 ed. Lisboa: Orfeu, 2010.
- _____. The aesthetic heterotopia. **Philosophy Today**, Ohio, Messenger Press, v. 1, n. 54, p. 15-25, jan 2010a.
- _____. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, v.1, n. 86, p. 75-99, 2010b. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3e4m5ccv>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. Textos de Rancière. **Revista Urdimento**, Santa Catarina, v. 1, n.15, pp. 21-133, 2010c. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yn9azpxb>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. **Dissensus: on politics and aesthetics**. Londres: Continuum International Publishing Group, 2010d.
- _____. “The thinking of dissensus: Politics and Aesthetics”. In: BOWMAN, Paul & STAMP, Richard (orgs). **Reading Rancière**. Londres: Continuum, 2011. p. 1-17.
- _____. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: SALOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011a. p. 21-49.
- _____. **A revolução estética e seus resultados**. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011b. Disponível em: <<https://tinyurl.com/67xf3x3a>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. **O que significa “Estética”?** Lisboa: KKYM, 2011c. Tradução de R. P. Cabral. Disponível em: <<https://tinyurl.com/56uhz52h>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. A Comunidade Estética. **Revista Poiésis**, Niterói, v.1, n. 17, p. 169-187, 2011d. Disponível em: <<https://tinyurl.com/amnck9jk>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. **Mute speech: literature, critical theory, and politics**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011e.
- _____. **O Destino das Imagens**. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. **Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art**. Nova Iorque: Verso, 2013.
- _____. **A Noite dos proletários: arquivos do sonho operário**. Lisboa: Antígona, 2013a.
- _____. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014.

- _____. **Políticas da escrita**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2017.
- _____. **Dissenting Words: interviews with Jacques Rancière**. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2017a.
- _____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- _____. **Figuras da História**. São Paulo: Editora UNESP, 2018a.
- _____. El tiempo de los no-vencidos: (tiempo, ficción, política). **Revista de Estudios Sociales**, Bogotá, v. 1, n. 70, pp. 79-86, dezembro de 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/n2fyucdb>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. Tolos e sábios - reflexões sobre o fim da presidência de Trump. **Revista Beira**, s.v., s.n., s.p., 17 jan. 2021. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2w8ektwt>>. Acesso em 22/04/2021.
- REBOUÇAS, Júlia. “Bárbara Wagner”. In: INSTITUTO PIPA. **Catálogo Prêmio PIPA 2017**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/49zmnvnf>>. Acesso em: 22/04/2021.
- REPORTAGEM LOCAL. Ocupado em 2002, edifício abriga 468 famílias. **Folha de São Paulo**, Cotidiano, n.p., 01 fev. 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/t8mb8zmd>>. Acesso em: 22/04/2021.
- REZENDE, Renato & SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Circuito, 2010. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2tzdyvvx>>. Acesso em: 22/04/2021.
- REZENDE, Ricardo; REIS, Paulo; BASBAUM, Ricardo. **Catálogo Panorama da Arte Brasileira 2001**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001. Disponível em: <<https://tinyurl.com/uez8kvuw>>. Acesso em: 22/04/2021.
- RIBAS, Cristina. **Vocabulário Político para Processos Estéticos**. Rio de Janeiro: BY-NCSA/FUNARTE, 2014. Disponível em: <<https://tinyurl.com/uw35z6ee>>. Acesso em: 22/04/2021.
- ROCHA, Juliana. Para quem não tem teto, a ocupação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, País, p. A2, 08 fev. 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yf3ky2p2>>. Acesso em 22/04/2021.
- RODRIGUES, Marcelo Neto. Uma escola contra a estupidez. **Jornal Brasil de Fato**, São Paulo, Cultura, p. 16, 23 mar. – 29 mar. 2006. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ydjujtpj>>. Acesso em: 22/04/2021.

- ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/ política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 2, pp. 241-251, 1993. Disponível em: <<https://tinyurl.com/dnxcjsjc>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. A multiplicação da subjetividade. **Folha de São Paulo**. Caderno Mais!, n.p., 19 de maio de 1996. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4uj8uy3r>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. Subjetividade antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo & PEDROSA, Adriano (org.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**, XXIVª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-145. Disponível em: < <https://tinyurl.com/2zy7ka2c>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. Urgence: contra-filé (Cheap Steak, Cibele Lucena, Jerusa Messina Joana Zatz Mussi), Lucas Bambozzi et Ricardo Rosas. **Parachute Magazine**, Montréal, v. 1, n. 116, pp. 105-123, 2004.
- _____. Geopolítica da Cafetinagem. In: **Direitos humanos? O que temos a ver com isso?** Comissão de Direitos Humanos do CRP–RJ (Org.). Rio de Janeiro: Conselho Regional de Psicologia – RJ, 1ª ed, 2007. p. 113-118. Disponível em: <<https://tinyurl.com/htvtnbhn>>. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina – Editora da UFRGS, 2007a.
- _____. Furor de arquivo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, dez. 2009. Disponível em: <<https://tinyurl.com/wpzzydbh>>. Acesso em 22/04/2021.
- _____. Políticas da hibridação: evitando falsos problemas. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, nº 12, pp. 14-21, 2010. Disponível em: < <https://tinyurl.com/44bc2rk> >. Acesso em: 22/04/2021.
- _____. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- _____. et al. Ailton Krenak, o intérprete dos intérpretes do Brasil. **Vitruvius**, São Paulo, v. 21, n. 83.01, jul. 2020 Disponível em: <<https://tinyurl.com/44psuhw2>>. Acesso em: 22/04/2021.
- ROLNIK, Suely & GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ROSAS, Ricardo. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?. **Periódico Permanente**, São Paulo, v. 2, n. 2, n.p.,

2013. Disponível em: <<https://tinyurl.com/39wpxpfk>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. **Revista RUA**, Campinas, SP, v. 12, n. 1, p. 27–35, 2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/n9xefk2c>>. Acesso em: 22/04/2021.

ROSSI, Paulo José. **August Sander e Homens do século XX: a realidade construída**. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://tinyurl.com/z8mvbusp>>. Acesso em: 22/04/2021.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2006.

SOUZA, Etiane Caloy Bovkalovski & MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl. Os pentecostais: entre a fé e a política. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 85-105, 2002. Disponível em: <<https://tinyurl.com/37xmdtzh>>. Acesso em: 22/04/2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **The post-colonial critic: Interviews, Strategies, Dialogues**. Nova Iorque: Routledge, 1990.

_____. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STIMSON, Blake & SHOLETTE, Gregory. **Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007.

STIMSON, Blake & ALBERRO, Alexander (orgs). **Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011.

TAVARES, Túlio et al. **Flyer de lançamento da instalação Poética do Dissenso**, exibida no Museu de Arte do Rio (MAR) por ocasião da exposição O Abrigo e o Terreno, 2013. Disponível em <<https://tinyurl.com/2h5zdyr2>>. Acesso em: 22/04/2021.

WAGNER, Bárbara. **Crentes e pregadores: Entrevista concedida a Daigo Oliva**. Entretempos, 31 de outubro de 2014. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yv4b9c9k>> Acesso em: 22/04/2021.

_____. **Memória Paço das Artes - Crentes e Pregadores**. Dezembro de 2015. (17 min), son., color. Entrevista concedida a Priscila Arantes por ocasião da Temporada de Projetos 2015 (Paço das Artes), São Paulo. Disponível em: <<https://tinyurl.com/uftw92bk>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. **A construção de um novo popular:** Entrevista concedida a Mariana Tessitore. ARTE!Brasileiros, 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yfp7nkmj>> Acesso em: 22/04/2021.

_____. & BURCA, Benjamin de. Entrevista com Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. In: NOGUEIRA, Thyago (org.). **Corpo a corpo:** a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017. p. 7-13.

_____. **An interview with Bárbara Wagner and Benjamin de Burca about Terremoto Santo:** Entrevista concedida a Berlinale Shorts. Shortsblog, 20 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://tinyurl.com/83tszj4h>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____. Bárbara Wagner & Benjamin de Burca - Entrevista. In: ALTBERG, Ana et al (org.). **8 Reações para o depois (8 Reactions for afterwards)**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 1ª ed. 2019. p. 295-309.

_____. Conversación con Bárbara Wagner y Benjamin de Burca. In: LOZANO, Catalina & RAMÍREZ, Arely (orgs.). **Folleto [Booklet] Bárbara Wagner & Benjamin de Burca RISE (31.10.2019-09.02.2020)**. Cidade do México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2019a. p. 3-15. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4wnv4a5m>>. Acesso em: 22/04/2021.

_____.; SOTERO, Pedro. **Meet the Artists SP-Foto 2019 – Bárbara Wagner & Benjamin de Burca e Pedro Sotero.** 25 de agosto de 2019. (141 min), son., color. Palestra concedida durante a 13ª edição do SP-Arte, São Paulo. SP-ARTE 365. Disponível em: <<https://tinyurl.com/45xwfn77>>. Acesso em: 22/04/2021.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande:** escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Anexo 1 – Originais das traduções

1. Introdução

1. L'esthétique serait le discours captieux par lequel la philosophie ou une certaine philosophie détourne à son profit le sens des œuvres de l'art et des jugements de goût (...) (RANCIÈRE, 2004, p. 9).

2. Suivre l'histoire de la "confusion" esthétique, c'est aussi tenter d'éclairer l'autre confusion que la critique de l'esthétique entretient, celle qui noie ensemble les opérations de l'art et les pratiques de la politique dans l'indistinction éthique (...). Elles cherchent en bref à montrer comment l'esthétique, comme régime d'identification de l'art, porte en elle-même une politique ou une métapolitique. En analysant les formes et les transformations de cette politique, elles essaient de comprendre le malaise ou le ressentiment que le mot même suscite de nos jours (RANCIÈRE, 2004, p. 26).

3. The scene is not the illustration of an idea. It is a little optical machine that shows us thought busy weaving together perceptions, affects, names and ideas, constituting the sensible community that these links create, and the intellectual community that makes such weaving thinkable. The scene captures concepts at work, in their relation to the new objects they seek to appropriate, old objects that they try to reconsider, and the patterns they build or transform to this end. For thinking is always firstly thinking the thinkable - a thinking that modifies what is thinkable by welcoming what was unthinkable (RANCIÈRE, 2013, XI)

4. (...) that it saves us from being stuck in the opposition between interpreting and changing the world, since interpretation is in itself a way of changing the world. A world is made of interpretations, it is composed and held together by a certain structuring between the perceptible, the thinkable and the sayable and, of course, of what is possible as a consequence of these (...). Philosophy draws its importance from the extent to which we think that a world is made of interpretations, and that changing how we interpret it and that struggling over that interpretation is part and parcel of the process of changing the world (...). In sum, what we can imagine, what we can endeavour to produce, is a philosophical practice that can be part of this transformation of the perceptible and this remapping of the possible (RANCIÈRE, 2017a, pp. 320-321).

5. (...) dénoncer dans l'esthétique une pensée du mélange, participant la confusion romantique entre la pensée pure, les affects sensibles et les pratiques de l'art (RANCIÈRE, 2004, p. 11).

6. From universalism it takes up the task of building a common world; from relativism, the certainty that this common world has to be built from utterly heterogeneous parts that will never make a whole, but at best a fragile, revisable, and diverse composite material (LATOUR, 2010, p. 474).

7. The work of critique is to enlarge the propositions of the alternative worlds created by the artworks. In that, critique itself is always an artistic work (RANCIÈRE, 2017a, p. 270).

2. Entre a poética e a política: Frente Três de Fevereiro e a luta antirracismo

8. In deconstructive critical practice, you have to be aware that you are going to essentialize anyway. So then strategically you can look at essentialisms, not as descriptions of the way things are, but as something that one must adopt to produce a critique of anything (SPIVAK, 1990, p. 51).

9. I was saying that since it is not possible not to be an essentialist, one can self-consciously use this irreducible moment of essentialism as part of one's strategy (SPIVAK, 1990, p. 109).

10. My discussion of politics was aimed at breaking the alleged solidarity between emancipatory politics and any kind of one-way direction of History or any kind of 'grand narrative'. It was aimed at showing that there is no 'end' of politics, that politics is a precarious surplus activity, still on the verge of its collapse (RANCIÈRE, 2005, p. 19).

11. The aesthetic paradigm of the new community, of men free and equal in their sensible life itself, tends to cut this community off from all the paths that are normally used to reach a goal. No doubt this tendency towards suspended action is constantly resisted. But this very struggle incessantly reproduces the inertia against which it rises up (...). Emancipated movement does not succeed in reintegrating the strategic patterns of causes and effects, ends and means (RANCIÈRE, 2013, pp. XV)

12. it is an instrument, a means for a future or a truth that it will not know nor happen to be, it oversees a domain it would want to police and is unable to regulate (FOUCAULT, 1997, p. 25).

3. Entre a arte e a educação: a política do silêncio do coletivo Política do Impossível

13. We can say, then, that there is indeed an analogy between intellectual emancipation and political practice, understood as a practice that introduces a rupture into the functioning of inequality. Intellectual emancipation and Politics are both in situations of exception with regard to social logics. This common situation of exception suggests an analogy, but it does not bear out a bond or link. Some forms of political affirmation, of affirming the capacity of everyone, are, in their enunciation or manifestation, on the mode of emancipation: those who had been declared incapable prove that they are capable, those whose speech had been reduced to noise prove that they are indeed endowed with speech, and in so doing reconfigure the scene of speech on an egalitarian mode. But there is no law overseeing the transmission between individual emancipation and forms of collective emancipation. No institution is possible here (RANCIÈRE, 2017a, p. 188-189).

14. When I think of Paulo Freire, the first thing that strikes me is how distant he is from the Comtiste motto gracing the Brazilian flag: *Ordem e Progresso* (Order

and Progress). That distance almost transposes the relationship between Jacotot and progressive educators: an opposition between a view of education as destined to promote social order and an emancipatory thought that interrupts the supposed harmony between the progressive order of knowledge and the order of a progressive, rational society (...). Jacotot is not concerned with raising consciousness or awareness, nor does he try to supply the poor, as a collective, with weapons. His thinking is addressed to individuals. It was conceived and developed in the years after the French Revolution, when the burning question in the air was: how to ‘complete’ in various senses of the word, the Revolution? There were those who wanted to complete it by ‘extracting’ from the Revolution the idea that we needed a new social order that would be rational, and strengthened by its rationality. This amounted to rationalizing inequality by digging out, from the bottom of revolutionary equality, whatever might help the cause of rationalizing inequality. And what they found is precisely the idea of a ‘progressive’ society founded on education. Jacotot opposed this project with his slightly ‘anarchic’ insistence on the fact that equality cannot be institutionalized, that it is always only individual decision and an individual relation. That of course separates Jacotot from the horizon of social emancipation implied in and by Freire’s methods. Still, it must also be said that, regardless of whether or not intellectual emancipation has a social aim, social emancipation has always had to go through intellectual emancipation (...). The intentions behind Jacotot’s intellectual emancipation and movements such as those we find in Paulo Freire don’t align. But there is something in common nonetheless, notably in the process by which intellectual emancipation serves as a vector for those movements of Political emancipation that split themselves off from a social or institutional logic (...). Paulo Freire’s pedagogy presupposes some of method, something like a set of means to educate the poor as poor, a that too represents a split with Jacotot’s method, which is not a method at all, but the reproduction of a relation or fundamental dispositif, which rejects every institutionalization of a ‘method’, every idea of a system that would be specifically oriented towards the education of the people (RANCIÈRE, 2017a, pp. 185-186).

5. Entre a crítica institucional e a institucionalidade crítica: uma análise de Zona Árida de Poesia e Poética do Dissenso

15. Dada exhibition. Another one? What’s the matter with everyone, wanting to make a museum piece out of Dada? Dada was a bomb... can you imagine anyone, around half a century after a bomb explodes, wanting to collect the pieces, sticking it together and displaying it? (ERNST apud BIGSBY, 2018, p. 4).

16. The aesthetic sensorium that renders the products of art visible as the products of art does not thereby endow them with any material, or sensory, quality that belongs specifically to them (RANCIÈRE, 2010d, p. 179)

17. The institution of art, as Theodor Adorno writes, is intricately linked to the governing ideology at large. It is its ally, counterpart, and underside, and as such it inevitably rehearses and reiterates the very mechanisms of social control and oppression that ideology performs. The art institution, as much as the works that are made for it, will always be the site of the types of injustice that characterize existing conditions in society (STIMSON & ALBERRO, 2011, p. 12).

18. To be sure, critique did a wonderful job of debunking prejudices, enlightening nations, and prodding minds, but, as I have argued elsewhere, it “ran out of steam” because it was predicated on the discovery of a true world of realities lying behind a veil of appearances (...). But when there is nothing real to be seen behind this destroyed wall, critique suddenly looks like another call to nihilism (LATOURE, 2010, pp. 474-475).

19. but I find something troublingly similar in the structure of the explanation, in the first movement of disbelief and, then, in the wheeling of causal explanations coming out of the deep dark below (LATOURE, 2004, p. 229)

20. The question was never to get away from facts but closer to them, not fighting empiricism but, on the contrary, renewing empiricism (LATOURE, 2004, p. 231)

21. By contrast, for compositionism, there is no world of beyond. It is all about immanence (LATOURE, 2010, p. 475)

22. In other words, compositionism takes up the task of searching for universality but without believing that this universality is already there, waiting to be unveiled and discovered. It is thus as far from relativism (in the papal sense of the word) as it is from universalism (in the modernist meaning of the world—more on this later). From universalism it takes up the task of building a common world; from relativism, the certainty that this common world has to be built from utterly heterogeneous parts that will never make a whole, but at best a fragile, revisable, and diverse composite material (LATOURE, 2010, p. 474).

23. The free people, says Schiller, is the people that plays, the people embodied in this activity that suspends the very opposition between active and passive (RANCIÈRE, 2013, p. XIV).

24. To act without plan, to act whilst not wanting anything, to refrain from acting altogether, to express by not meaning or intending anything, these paradoxical figures of being (a body) in the world constitute for Rancière the deepest layer of modern experience. This is the null point where sense and non-sense fuse and become the flipside of each other, the central knot at the heart of the aesthetic regime to which so many modern philosophers and writers have been sensitive (...). It explains Rancière’s paradoxical emphasis on inaction, passivity, inertia and apathy, and the hedonistic giving over to the movement of the world underneath the agitation of the human world, as the ultimate gestures of resistance (DERANTY, 2013, p. 143).

6. Entre os vencedores e os não-vencidos: Elilson e a tessitura do tempo

25. But it did it so at the cost of ruining the model of story with causes and effects, and of action with means and ends (RANCIÈRE, 2013, p. XV).

26. Social science, social criticism and the science of the unconscious had to borrow from naive literature the weapons aimed at disclosing its naivety (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

27. In that way, we may think of the action of political subjects as the reconfiguration of the field of the common, enacting, against a given distribution of the parts, places and competences, the power of the demos, which means the power of the “whoever”, the power of those who are not countable as qualified parts of the community, or the power of the uncountable collection made by the capacities of those who have no specific “aptitude” to rule or to be ruled (RANCIÈRE, 2010a, p. 21).

28. Lo anónimo no es por tanto ninguna sustancia. Es una relación de tres términos, de tres anonimatos: el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política, el devenir-anónimo característico de un modo de representación artística (RANCIÈRE, 2005a, p. 83).

29. Quizás es en este sentido que se tiene que repensar, siguiendo a Benjamin, la “tradicción de los oprimidos”, a saber, construyendo un tiempo no exclusivo, no unilineal, no orientado por una teleología de la historia, que les daría la victoria sólo a aquellos que comprenden su movimiento y que marchan siguiendo su sentido (...). Existe un lugar para arrojarse a buscar en formas de ficción, que algunas veces se catalogan como elitistas, los elementos para pensar aquel tiempo sin vencedores ni víctimas, que yo propongo llamar *el tiempo de los no-vencidos* (RANCIÈRE, 2019, p. 86).

7. Entre o outro ser e o ser outro: impasses da alteridade em Bárbara Wagner

30. Pero el rasgo más destacado en este tercer período ha sido la fuerte articulación de esa agenda moral por un lado, la posición anti minoritaria por otro, y las posiciones ultra liberales en economía que no correspondían al perfil pentecostal hasta entonces construido (Burity, 2020, p. 5).

31. If it’s important to talk about them, it’s even more crucial to be able to talk to them (WAGNER & BURCA, 2018, n. p.).

32. What remained was the execution of the work, the *hic*: to transfigure those hundreds of different faces into comicalities, while preserving for each the imponderable physical resemblance of the features, the personal bearing—and the character, that is, the moral and intellectual resemblance (NADAR, 2015, p. 175)

33. Taking the power of speaking away from the speakers to give it back to mute things, leaving the old theatrical stage of the conflicts of ends and means in order to disclose the hidden depths of the self and of society, reading on the very body of mute objects the ciphered meaning of an age, a history or a society — all that was the invention of literature (RANCIÈRE, 2005, p. 17)

34. Those who invented “literature” in France (...) simultaneously invented what they called “civilization” and we call “culture”. They laid down the hermeneutic principles of history and sociology, the sciences that give the silence of things its eloquence as a true testimony about a world or refer any proffered speech to the mute truth expressed by the speaker’s attitude or the writer’s paper (RANCIÈRE, 2011e, p. 68)

35. While the artist-photographers had generally emphasized the head in their portraits, the new photographers photographed the entire body. Moreover, the props included in Disderi's portraits tended to distract the viewer from the subject in order to suggest a type rather than an individual (...). To depict a 'Painter' all one needs is a brush and an easel, although a heavy curtain makes a picturesque background. The 'Statesman' holds a roll of parchment; his right hand rests on a heavy balustrade whose massive curves suggest his responsibility-laden thoughts (FREUND, 1980, p. 61).

36. I guess it inaugurates a methodology of work, as you start collaborating with other people and questioning hegemonic definitions of high culture, and realizing how this other take on visual culture is important in the way you construct your films (WAGNER & BURCA, 2019a, p. 30).

37. As Rancière argues, in a scathing response to Pierre Bourdieu's *Distinction* (1979), the sociologist - interviewer announces the results in advance, and finds out what his questions already presuppose: that things are in their place. To argue, in the manner of funding bodies and the advocates of collaborative art alike, that social participation is particularly suited to the task of social inclusion risks not only assuming that participants are already in a position of impotence, it even reinforces this arrangement (BISHOP, 2012, p. 38)

38. It is comparable to sociological critiques of art, in which the aesthetic is found to be the preserve of the elite, while the 'real people' are found to prefer the popular, the realist, the hands-on (BISHOP, 2012, p. 38).

39. This line of thinking has led to an ethically charged climate in which participatory and socially engaged art has become largely exempt from art criticism: emphasis is continually shifted away from the disruptive specificity of a given practice and onto a generalised set of ethical precepts (BISHOP, 2012, p. 23).

40. I am fully aware of the weight of 'otherness' that separates us from ourselves. What I refuse is to give it a gaze and give to its voice a power of ethical injunction. More precisely, I refuse to turn the multiplicity of forms of alterity into a substance through the personification of Otherness, which ultimately reinstates a form of transcendence (RANCIÈRE, 2011, p. 13).

41. Kester's emphasis on compassionate identification with the other is typical of the discourse around participatory art, in which an ethics of interpersonal interaction comes to prevail over a politics of social justice. It represents a familiar summary of the intellectual trends inaugurated by identity politics and consolidated in 1990s theory: respect for the other, recognition of difference, protection of fundamental liberties, and a concern for human rights (BISHOP, 2012, p. 25).

42. On voit l'éthique comme une instance générale de normativité permettant de juger la validité des pratiques et des discours à l'oeuvre dans les sphères particulières de jugement et d'action. Ainsi entendu, le tournant éthique signifierait que la politique ou l'art sont aujourd'hui de plus en plus soumis au jugement moral portant sur la validité de leurs principes et les conséquences de leurs pratiques (RANCIÈRE, 2004, p. 145).

43. By making the mutilated statue of Hercules the highest expression of the liberty of the Greek people, Winckelmann established an original link between political freedom, the withdrawal of action, and defection from the communitarian body (RANCIÈRE, 2013, p. XIV).

44. firstly, the harmony of proportions - that is to say, the congruence between parts and the whole; secondly, the expressivity - that is, the relation a visible form and a character - an identity, a feeling, a thought - that this visible form makes recognizable in unequivocal traits (RANCIÈRE, 2013, p. 4).