

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Raquel Ribeiro Borges

Coletivo Frente 3 de Fevereiro:
Um Estudo sobre Intervenções Midiáticas e Políticas

Mestrado em Ciências Sociais

São Paulo

2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Raquel Ribeiro Borges

Coletivo Frente 3 de Fevereiro:

Um Estudo sobre Intervenções Midiáticas e Políticas

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRA em Ciências Sociais, sob a orientação do Prof. Dr. Rafael de Paula Aguiar Araújo.

São Paulo

2021

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____

Data: _____

e-mail: raquel.ribeiro.borges@gmail.com

FICHA CATALOGRÁFICA

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

B732 Borges, Raquel Ribeiro
 Coletivo Frente 3 de Fevereiro: Um Estudo sobre
Intervenções Midiáticas e Políticas. / Raquel Ribeiro
Borges. -- São Paulo: [s.n.], 2021.
 120p. il. ; cm.

 Orientador: Rafael de Paula Aguiar Araújo.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Ciências Sociais.

 1. Frente 3 de Fevereiro. 2. arte crítica. 3. arte
ativista. 4. intervenção midiática. I. Araújo,
Rafael de Paula Aguiar. II. Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Ciências Sociais. III. Título.

CDD

Raquel Ribeiro Borges

Coletivo Frente 3 de Fevereiro:

Um Estudo sobre Intervenções Midiáticas e Políticas

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRA em Ciências Sociais, sob a orientação do Prof. Dr. Rafael de Paula Aguiar Araújo.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Miguel Wady Chaia – PUC-SP

Profa. Dra. Syntia Pereira Alves – UNIMES

Prof. Dr. Rafael de Paula Aguiar Araújo –
PUC-SP

Para Francisco,
Conceição e Luiz Carlos (in memoriam).

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq) – Número de Processo: 130022/2019-5.

*This study was financed in part by the Improvement
National Council for Scientific and Technological Development – Brazil (CNPq)
– Process Number: 130022/2019-5.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rafael de Paula Aguiar Araújo, e ao corpo docente da PUC-SP, Profa. Dra. Carmen Junqueira, Profa. Dra. Maria Celeste Mira, Profa. Dra. Maura Vêras, Prof. Dr. Miguel Wady Chaia, Profa. Dra. Rita Alves, Profa. Dra. Rosemary Segurado, Profa. Dra. Silvana Tótora, Profa. Dra. Teresinha, Profa. Dra. Vera Chaia.

Aos membros da Frente 3 de Fevereiro, em especial à Dona Maurinete Lima (in memoriam). Aos que gentilmente me concederam entrevista: Daniel Lima, Cibebe Lucena, Fernando Coster, Llanquiray Painemal Morales, Senol Sentürk, Birgit Zur Nieden, Wagner Carvalho, Ricardo de Paula, Milena Durante, Geandre Tomazoni e Íbis Hernandez.

Ao meu parceiro de vida, Eduardo Marchesan Naranjo.

Aos amigos Trajano Pontes e Beatriz Leandro pelas longas conversas, aconselhamentos e leituras. Aos amigos Rafael Tauil, Carlos Eduardo Tauil, Milena Durante, Thiago Prata, Flávia Ayres e Judson Cabral pelos aconselhamentos.

Aos colegas dessa jornada: Sandra Cavaletti, Isabella Guimarães, Paulo Ramos, Camila Kitamura, Marcello Novaes, Aline Campos, Anamaria Vargas, Elisângela Janoni, Mirza Laranja, Lívia Almendary e Cíntia Tolosa.

Aos colegas do Observatório do Racismo da PUC-SP.

Aos colegas da revista Ponto e Vírgula da PUC-SP.

Aos meus familiares Jonas Borges, Cláudia Cardoso, Ildair Ribeiro, Ana Augusta Ribeiro, Maria Célia Ribeiro, Edson Naranjo, Marina Naranjo (in memoriam), Lúcia Tauil, Fabiana Tauil e Ana Paula Naranjo.

Aos companheiros de vida: Priscila Ferreira, David Lojudice, Guilherme Vieira, Julio Tiraboschi, Trajano Pontes, Vanessa Corrêa, Ana Luiza Marino, Cláudia Cassim, Carolina Galvani, Stella Prata, Camila Excel, Luciana Busnello, Juliana Okada, Carolina Borges, Flávia Karan, Jean Karan, Fernanda Siccherolli, Felipe Farina, Caius Maga, Carol Watanabe e Cecília Meneguini.

RESUMO

O presente estudo, desenvolvido no campo das Ciências Sociais, busca analisar o coletivo artístico Frente 3 de Fevereiro (F3F), baseado em São Paulo, a partir dos conceitos da Teoria de Arte Política. O grupo, tal como outros agentes similares atuantes à época, explorou novos meios e plataformas de tecnologia, tendente a subverter as regras e conceitos de transmissão de informação presentes nos meios de comunicação tradicionais, com o objetivo de propagar uma mensagem que pudesse ser ao mesmo tempo politizadora e politizada, ao fazer uso da multidão como parte agente de sua intervenção artística e como meio de reocupar e dar novo significado ao espaço urbano comum. Será objeto deste estudo a atuação do coletivo de artistas Frente 3 de Fevereiro por meio da intervenção midiática intitulada *Bandeiras*. Serão confrontados os conceitos teóricos de Arte Política em seu entendimento acerca da arte crítica e a análise sobre intervenções midiáticas, em particular a intervenção “Bandeiras”, de forma a responder à seguinte pergunta de pesquisa: a atuação do Coletivo Frente 3 de Fevereiro, em sua esfera crítica e poética, pode ser considerada um exemplo de arte crítica?

Palavras-chave: arte crítica; arte ativista; intervenção midiática; Frente 3 de Fevereiro; racismo.

ABSTRACT

The present study, developed in the field of Social Sciences, seeks to analyze the artist collective Frente 3 de Fevereiro (F3F), based in São Paulo, Brazil, from the concepts of Political Art Theory. The group, like other similar agents active at their time, explored new media and technology platforms, seeking to subvert the rules and concepts of information transmission present in traditional media, in order to propagate a message that could be both politicizer and politicized, by making use of crowds as an active part of their artistic intervention and as a form of reoccupying and giving new meaning to the shared urban space. The work of referred group Frente 3 de Fevereiro through their media intervention entitled *Bandeiras* will be the research object of this study. The theoretical concepts of Political Art, in its understanding of critical art, will be confronted with the analysis of media interventions, in particular the intervention *Bandeiras*, in order to answer the following research question: Can the performance of artist collective Frente 3 de Fevereiro, in its critical and poetic sphere, be considered an example of critical art?

Key words: critical art; activist art; media intervention; Frente 3 de Fevereiro; racism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ARTE E POLÍTICA	13
1.1. Teoria da Arte Política	15
1.1.1. Situações da Arte Política	26
1.2. A arte entre a resistência e a instrumentalização	31
1.3. Arte ativista	36
2. FRENTE 3 DE FEVEREIRO	41
2.1. Coletivos de artistas dos anos 1990 e 2000 no Brasil	41
2.2. Frente 3 de Fevereiro: pesquisa e ação direta acerca do racismo	45
2.2.1. Racismo policial	52
2.2.2. Mito da democracia racial	63
2.2.3. Arquitetura da exclusão	72
3. BANDEIRAS	77
3.1. Brasil Negro Salve	77
3.2. Onde Estão os Negros?	85
3.3. Zumbi Somos Nós	88
3.4. Zumbi Somos Nós no edifício Prestes Maia	89
3.5. Know Go Area	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

O presente estudo, desenvolvido no campo das Ciências Sociais, busca analisar o coletivo artístico Frente 3 de Fevereiro (F3F), baseado em São Paulo, a partir dos conceitos da Teoria de Arte Política. O grupo, tal como outros agentes similares atuantes à época (entre o final dos anos 1990 e meados dos anos 2000), explorou novos meios e plataformas de tecnologia, tendente a subverter regras e conceitos de transmissão de informação adotados pelos meios de comunicação tradicionais. O objetivo do grupo era o de propagar uma mensagem que pudesse ser ao mesmo tempo politizadora e politizada, ao fazer uso da multidão como parte agente de sua intervenção artística e como meio de reocupar e dar novo significado ao espaço urbano comum. Será objeto deste estudo a atuação deste grupo por meio da intervenção midiática de nome *Bandeiras*.

Essa intervenção midiática, realizada pela Frente 3 de Fevereiro, teve início no dia 14 de julho de 2005, durante uma partida de futebol referente à final da Copa Conmebol Libertadores da América, em que o São Paulo Futebol Clube (SPFC) e o Atlético Paranaense se enfrentaram na busca pelo título. A referida partida ocorreu no Estádio do Morumbi, em São Paulo, e contava com um público presente de cerca de 75 mil pessoas, além de outros milhões de telespectadores que acompanhavam o jogo por meio de várias emissoras nacionais e de todo o continente americano em suas transmissões ao vivo.

Após o primeiro gol do time da casa, um bandeirão¹, medindo 20 m por 15 m, foi desenrolado pela Torcida Independente, uma das torcidas organizadas do SPFC, cobrindo uma seção do estádio em poucos segundos. Ao contrário do que se esperava, a bandeira não trazia o brasão ou mascote do clube paulista ou da organizada, e mesmo que seus dizeres ostentassem as cores do time — vermelho, branco e preto —, o conteúdo não consistia em cantos ou gritos em apoio aos donos da casa, mas sim em uma provocação: lia-se na bandeira, em letras garrafais, a frase “BRASIL NEGRO SALVE”. Definitivamente, aquela não

¹ Ainda que em desacordo com a norma culta da língua portuguesa, será utilizado aqui o termo “bandeirão”, pelo qual as bandeiras gigantes, ou tapa-arquibancadas, são popularmente conhecidas.

era uma bandeira como as típicas das torcidas organizadas, que, à época, podiam ser desenroladas em estádios², e mesmo que a intervenção tenha ocorrido muito rapidamente, estes dizeres, incômodos e até de certa forma enigmáticos, foram captados pelas câmeras e, ainda que por poucos segundos, atingiram toda a América Latina por meio das transmissões televisivas.

Imagem 1: *Brasil Negro Salve*. Estádio do Morumbi, São Paulo. 14/07/2005.



Fonte: Frente 3 de Fevereiro (2005)³

Além do ocorrido em 14 de julho de 2005, o coletivo Frente 3 de Fevereiro, por meio da intervenção *Bandeiras*, levaria outros bandeirões a estádios ao longo de 2005 e 2006, com frases de igual impacto, através dos quais procuravam expressar o ativismo artístico de teor político e social professado pelo grupo.

Chamamos de intervenções midiáticas aquelas expressões artísticas que ocupam o espaço midiático formado, por exemplo, pela televisão, pelo rádio, por

² Em 2019, a Conmebol (Confederação Sul-Americana de Futebol), organizadora da Conmebol Libertadores da América e da Conmebol Sul-Americana, proibiu a entrada de bandeiras gigantes ou tapa-arquibancadas nos estádios das competições. Fonte: Regulamento de Segurança da Conmebol, disponível em: https://www.conmebol.com/sites/default/files/reglamento-de-seguridad-conmebol-2019-port_0.pdf. Acesso em: 02/04/2021.

³ Imagem original disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/mais/frente-3-de-fevereiro>. Acesso em: 07/06/2021.

jornais, revistas e atualmente, em maior medida, a internet. Essas intervenções podem ser entendidas enquanto um prolongamento e expansão do espaço público, utilizado para propagar ou difundir uma ideia. Possuem, muitas vezes, um caráter crítico, que visa dar expressão e amplificar certas opiniões políticas quanto à organização e funcionamento da sociedade, seja por meio da obra de um artista em particular, seja por realizações de coletivos ou grupos de artistas. Uma intervenção artística midiática é então uma obra projetada para estar nos espaços coletivos, expressos pelos veículos de transmissão da informação, dentre estes o televisivo, no agendamento público de ideias, mas não de forma programada pela mídia.

O objetivo é que tais intervenções apareçam à revelia, não dos meios de comunicação em si, mas das agendas professadas pelos que detêm o controle da programação destes meios. Deseja-se romper com possíveis discursos hegemônicos da mídia e apresentar um discurso próprio, de forma a provocar ruídos de linguagens em favor desta ou daquela narrativa: a intervenção pode ora combater a narrativa dita “oficial” por ser a propagada por aquele veículo, ora atuar na formulação de uma narrativa própria.

A essa pesquisa interessa analisar a atuação do Coletivo Frente 3 de Fevereiro por meio da intervenção *Bandeiras* tanto pela perspectiva do processo de produção da obra quanto pela perspectiva do ato interventor na mídia de massa. Para fins de organização e exposição do trabalho, essa dissertação divide-se em três capítulos e uma Conclusão.

No primeiro capítulo, serão trazidos alguns conceitos teóricos sobre as relações entre arte e política e a teoria de arte política. Serão apresentados conceitos e contextos que darão substrato para a análise, do ponto de vista estético, político e social, da arte ativista dos coletivos de arte que atuaram no Brasil entre o fim dos anos 1990 e meados dos anos 2000, sobretudo o coletivo Frente 3 de Fevereiro.

No segundo capítulo, pretende-se apresentar o coletivo paulistano Frente 3 de Fevereiro, seu engajamento social em torno da questão racial e algumas das obras produzidas durante seu período ativo de produção (2004-2011). Serão explicados os três temas escolhidos pela F3F para aprofundar o debate sobre o racismo, quais sejam: o racismo policial, o mito da democracia racial e a exclusão geográfica.

Apesar de o coletivo atuar com diversas linguagens artísticas, centramos nossa análise em obras de arte visual e escolhemos obras representativas do debate sobre os três temas acima mencionados. O critério de seleção das obras e da associação com os temas respeita a classificação temática apresentada pelo coletivo na primeira edição do livro autoral *Zumbi Somos Nós: Cartografia do racismo para o jovem urbano*, lançado em 2005. Procurou-se estabelecer interfaces temáticas e estéticas entre as obras apresentadas e obras de outros artistas brasileiros e estrangeiros de distintos períodos da história da arte.

No terceiro capítulo, será analisado o conceito de intervenção midiática enquanto expressão de arte crítica, a partir de entrevistas com membros da F3F e da análise da obra *Bandeiras*, em suas distintas versões e apresentações ao longo dos anos de 2005 e 2006.

Nas Considerações Finais, serão confrontados os conceitos teóricos de arte política em seu entendimento acerca da arte crítica e a análise sobre intervenções midiáticas, em particular a intervenção *Bandeiras*, de forma a responder à seguinte pergunta de pesquisa: a atuação do coletivo Frente 3 de Fevereiro, em sua esfera crítica e poética, pode ser considerada um exemplo de arte crítica?

CAPÍTULO 1. ARTE E POLÍTICA

Neste capítulo será apresentada a teoria da Arte Política e certos conceitos e contextos fornecidos por ela que darão substrato para a análise, do ponto de vista estético, político e social, da arte ativista dos coletivos⁴ de arte ativos no Brasil entre o fim dos anos 1990 e meados dos anos 2000, sobretudo do coletivo Frente 3 de Fevereiro.

Para fins do proposto neste trabalho, aqui abordaremos os conceitos apresentados por Miguel Chaia no livro *Arte e política* (2007). Recorremos à obra de Chaia como fio condutor em razão de esta apresentar, de maneira sintética e sistematizada, uma vasta diversidade de concepções teóricas que fornecem subsídios para problematizar e interpretar o objeto de estudo desta dissertação.

Primeiramente, para nos situarmos, é preciso estabelecer, ainda que de forma não aprofundada, posto não ser o objeto desta pesquisa, o entendimento do que é arte e do que é política. Feito isso, partiremos para compreender como e em que medida estes dois fenômenos se correlacionam, até chegarmos à conceituação de uma arte política.

Cabe compreendermos que tanto a arte como a política são áreas das ciências humanas e que sofrem transformações no decorrer histórico. Para o estudo da arte política, recorremos aos conceitos clássico e moderno de política apresentados por Norberto Bobbio em *Dicionário de Política*. Segundo o autor, política, em seu conceito clássico, deriva do adjetivo originado de *pólis* (*politikós*), que significa “tudo o que se refere à cidade e, conseqüentemente, o que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social”. O termo Política foi usado durante séculos para designar principalmente “obras dedicadas ao estudo daquela esfera de atividades humanas que se refere de algum modo às coisas do Estado [...]”.

⁴ “Termo usado para descrever grupos de artistas envolvidos em práticas colaborativas. Mas pode ser usado também para designar qualquer ajuntamento de pessoas que trabalham por alguma causa ou em algum processo criativo. Coletivos de arte privilegiam, muitas vezes, uma produção artística que transita por diversas áreas do conhecimento. Envolve trabalhos que valorizam o processo em detrimento da produção de um “objeto” a ser exposto. Articulam, entre seus integrantes, saberes, contatos e modos de fazer, que somados produzem resultados que não poderiam ser alcançados individualmente.” (CAMPBELL, 2015, p. 303)

Segundo Bobbio, na modernidade, o termo foi sendo substituído pouco a pouco por outras expressões, como "ciência do Estado", "doutrina do Estado", "ciência política", "filosofia política" etc., passando a ser usado para "indicar a atividade ou conjunto de atividades que, de alguma maneira, têm como termo de referência a *pólis*, ou seja, o Estado".

Chaia (2007, p. 14) considera que essa política explícita, demarcada pelo "poder do Estado e do partido, pela montagem e funcionamento das instituições e mecanismos de representação", compartilha espaço com a "política implícita", que surge em diversas circunstâncias da vida e é exercitada em ações e conhecimentos que se distanciam daquilo que é compreendido como tipicamente político. Para ele, é essa política difusa que deve ser considerada para abordar a dimensão política da arte.

O conceito de arte, por sua vez, é um conceito empírico e sujeito a constantes transformações. Se observarmos obras de arte de diferentes épocas e lugares, perceberemos uma variedade tão grande de objetos que seria quase impossível apontar alguma característica comum que compreendesse uma definição permanente para o que é arte. Se antes as *belas artes* impunham limites de gênero para classificar e designar o que era e não era arte, hoje o hibridismo que caracteriza a produção contemporânea marca exatamente o fim dos limites internos à arte, bem como da ideia de pureza dos gêneros da arte moderna.

Para conceituar arte em uma época de absoluta liberdade da arte, Danto (2006) cunha a expressão "fim da arte", que expressa exatamente o fim dos limites internos da arte, ou seja, o abandono de todo e qualquer cânone historicamente presente desde o Renascimento até o fim do Modernismo. Ele considera que não existem mais os limites da história que determinam a maneira de se fazer arte porque não existem mais as exigências dos talentos específicos de saber desenhar, pintar etc., qualquer coisa pode ser arte já que nada é proibido. Para Danto, arte se relaciona agora não com o momento histórico, mas como uma *forma de vida*, ou seja, está sempre conectada a um mundo ou a uma forma de vida que a produz. Assim, só há uma coisa que não é permitida porque é impossível: expressar uma forma de vida que não seja a de seu produtor. É a forma de vida que fundamenta a prática artística, assim como é nela que se fundam os significados da arte e as regras para seu uso.

A relação entre as duas áreas, arte e política, se dá em duas direções: de um lado, “a singularidade da arte encontra-se na construção poética da linguagem e na reinvenção do universal”, e, de outro, “a especificidade da política centra-se nas relações de poder e na sucessão de eventos conjunturais passageiros” (CHAIA, 2007, p. 7). Para Chaia, as possibilidades de ação de um artista no campo político variam entre dois extremos: (1) de um lado, o artista pode agir de forma independente no espaço público, segundo sua consciência e sua vontade; (2) no extremo oposto, o artista pode atuar em torno do poder estabelecido, segundo valores externos a ele, artista, o que se dá quando compartilha projetos ou programas coletivos.

Arte e política são domínios autônomos, com dimensões próprias da atividade humana e que se diferenciam essencialmente. As obras de arte têm o poder de afetar as percepções do mundo, já os fatos e ações políticas podem atingir as mais distintas dimensões de uma sociedade. Ambas, como elementos da sociedade, podem se entrecruzar e se interpenetrar, de formas mais ou menos intensas, gerando novas dimensões da realidade e possibilidades de atuação do indivíduo. A arte pode se opor à política ou prestar-se a ela. Por sua vez, a política pode inspirar ou dificultar a manifestação artística impregnando-se no objeto de arte, ou iluminando o artista. (CHAIA, 2007, p. 14). Desta maneira, para compreender de que maneira se dão essas relações, faz-se necessário desviar o olhar analítico dos fundamentos de cada uma dessas áreas e lançá-lo sobre as suas zonas fronteiriças. A teoria sobre arte política que apresentamos a seguir trata de apresentar as possibilidades de aproximação e o que resulta desse entrecruzamento.

1.1. Teoria da Arte Política

A relação entre arte e política é muito antiga, como Chaia (2007) explica, remetendo aos povos da Grécia Antiga. As tragédias gregas, que comumente são utilizadas para explicar os relacionamentos e regras sociais daqueles povos, têm o condão de traduzir os comportamentos e valores morais presentes, senão no cotidiano, seguramente no imaginário coletivo. Em outras palavras, se as tragédias não são capazes, por si, de nos fornecer as informações sobre a moral prática, realizada diuturnamente, podem fornecer a concepção da ética, do dever ser. Os temas abordados sempre traziam à luz as especificidades das formações

sociais, os períodos de valorização do fazer coletivo ou individual, os contextos de guerras e revoluções, a ação relevante de grupos, vanguardas ou movimentos artísticos, além dos domínios de gêneros, escolas ou tendências artísticas.

No mundo moderno, o envolvimento de artistas em lutas e transformações sociais se dá a partir da segunda metade do século XIX, em reação às mudanças sociais e econômicas que acompanharam o desenrolar da Revolução Industrial. O mercado de arte nasce neste contexto histórico, com o surgimento e ascensão da classe burguesa, que passa a considerar que obras de arte devem ser adquiridas como investimento e não apenas pela sua beleza ou poder espiritual.

O artista moderno não somente ilustra suas lutas e ideais como também participa ativamente de movimentos políticos. Por exemplo, aderir ao anarquismo foi, desde então, uma escolha conscientemente política de muitos artistas. O pintor francês Gustave Courbet foi um dos que representou as lutas de sua época e se engajou ativamente na Comuna de Paris (1871), no âmbito da qual ele propôs que as estruturas hierarquizadas de academias, museus e galerias francesas fossem reformuladas de forma democrática e autoadministradas por artistas. “A Comuna de Paris trouxe aos seus insurgentes a reconquista coletiva de uma cidade transformada pela urbanização excludente e pelo embelezamento estratégico”. (MESQUITA, 2011, p. 60).

A Comuna de Paris influenciou uma série de artistas a adotar a noção de arte como ideal socialista; consciência coletiva como reação às transformações socioeconômicas. Dentre eles podemos apontar o movimento Arts & Crafts, surgido na Inglaterra na segunda metade do século XIX, que defendeu a importância do trabalho artesanal frente à crescente mecanização e produção em massa. Seu principal expoente é o artista William Morris, que articulou formas de trabalho coletivo e cooperativo em uma prática que rejeitava a mecanização da produção em massa e as novas leis mercadológicas burguesas.

Todos os fatores sociais em que o artista está inserido acabam por influenciar, em medida maior ou menor, de forma mais ou menos explícita, a obra de arte por ele produzida: a obra revela-se como a expressão do artista a respeito de sua sociedade (CHAIA, 2007).

Desta forma, é preciso analisar as inter-relações entre esses dois campos como domínio comum da práxis humana, onde a arte tem o poder de afetar a percepção de mundo daqueles que a consomem, podendo opor-se à política ou prestar-se a ela, e a política, que, além de inspirar uma manifestação artística, pode também dificultar sua execução ou iluminar o artista (CHAIA, 2007).

Dentre as diversas possibilidades teóricas e filosóficas disponíveis para analisar e explicar as situações em que política e arte se sobrepõem e interagem, principalmente no que se refere às ciências humanas e sociais, destaca-se a contribuição de duas escolas de pensamento principais, surgidas, respectivamente, ao redor e com lastro nas obras de Karl Marx e Friedrich Nietzsche.

A primeira corrente de pensamento a que se dará ênfase aqui foi iniciada por Karl Marx e continuada por autores como Theodor Adorno, Guy Debord e Frederic Jameson. Suas teorias ligam as obras e os artistas às condições sociais em que estão inseridos. Com isso, a obra de arte guarda especificidades intrínsecas a ela, sendo resultante tanto das características artísticas em si quanto de traços da sociedade e, simultaneamente, faz parte do sistema de objetos produzidos na economia. A obra de arte cria condições a níveis sociais, ou coletivos, para que o processo de ressignificação da concretude material, inclusive das relações humanas, possa ser modificado através das mensagens ou desconstruído ou construído pela arte, em especial pela arte que fuja aos conceitos políticos reverberados pela estética e pelos modelos que se reproduzem. (MARX, 1982)

Chaia (2007) destaca a contribuição do pensamento marxista para a discussão do tema arte e sociedade: o reconhecimento da presença da dimensão política na arte e do papel social exercido por ela nas relações entre os homens e destes com a natureza. Marx entende a arte no interior das contradições, tendo percebido (principalmente a partir da leitura de Honoré de Balzac) o seu intenso poder cognitivo, revelador da estrutura que rege as relações humanas. Marx vê a arte como uma atividade de apropriação especificamente humana, um exercício dos sentidos e um grande indício da liberação.

[...] a arte como instância da luta que as classes experimentam no interior do capitalismo e no movimento social para instauração de uma nova sociedade, o autor [Marx] formula princípios que deverão canalizar a arte para o interior do campo político na modernidade e na contemporaneidade. A arte, então, deve ser compreendida como parte da luta cultural e ideológica que as classes experimentam no interior do capitalismo para a instauração de uma nova sociedade. (CHAIA, 2007, p. 18).

A segunda corrente, iniciada por Friedrich Nietzsche – e desenvolvida no pensamento de Antonin Artaud, Maurice Blanchot e outros –, entende a arte como um movimento interno em direção ao sujeito (artista ou usufruidor). A arte é interpretada como potencializadora da vida, criando simbioses de difíceis distinções entre artista, obra, circunstância e vida.

Em outras palavras, o ser humano busca, por meio da expressão artística, não apenas o entendimento de seu saber, ou de suas aspirações, mas também uma forma de fuga para um espaço onde possa sentir-se seguro a ponto de não ser tocado pela realidade, a qual pode ou não lhe ser desfavorável, por causa deste elemento fantástico de criar, através da arte, um mundo com regras próprias, no qual não possa ser atingido ou mesmo tocado pelo mundo dos fatos (NIETZSCHE, 2001).

Nietzsche vai nos lembrar que o homem tem também uma propensão a deixar-se enganar, trata-se de uma tendência ao mito, ao fantástico, ao fabuloso. É assim que a arte se impõe sobre a verdade, fazendo valer essa felicidade do homem em ouvir histórias inventivas, em ver representações caricaturais, sob a permissão da arte. Através da arte, o intelecto permite-se o engano e propicia ao homem uma sensação de liberdade. O homem, tomado pela vontade de verdade, vai olhar para a arte como um escape ao labor terrível de perscrutar o mundo com precisão. Para Nietzsche, a vida só é suportável por conta da arte. Assim é que a arte vai lhe parecer uma ordem lúdica, uma alternativa ao sofrimento de fazer possível o impossível, uma redenção à sentença de estabelecer-se num lugar que não existe. (ARAÚJO, 2014, p. 40).

Para Araújo (2014, p. 41), Nietzsche via na arte uma força afirmativa criadora da vida que a ciência, ou a busca pela verdade, não teria. A crença na razão estipulou um antagonismo entre o verdadeiro e o falso, desvalorizando a arte e, com ela, a própria vida. Na visão de Nietzsche, seria necessário impor

limites ao conhecimento e às pretensões da ciência que, a partir de Sócrates, haviam se tornado desmedidos, de modo a restituir a ilusão e a aparência enquanto características essenciais da arte e da vida.

Para Chaia (2007), ambas as correntes, marxista e nietzschiana, formulam uma crítica à sociedade capitalista e colocam a arte como um lugar alternativo à mudança social.

Em comum, ambas as correntes elucidam e criticam a sociedade capitalista, entendem que a arte tanto pode ser hostilizada pela sociedade quanto se constituir numa linguagem e discurso favorável à manutenção da alienação, incluem a arte na ambígua concepção que estas correntes possuem de política – passando da crítica à valorização desta atividade sob novas formas – e, ainda, consideram a arte um lugar possível de resistência e mudança na sociedade e, principalmente, um denso vestígio de humanidade. (CHAIA, 2007, p. 16).

Sob a influência do pensamento marxista, a dimensão política impregnou os principais movimentos de vanguarda artística do século XX, como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo russo e, mais tarde, o situacionismo. Artistas engajaram-se em projetos políticos de transformação da sociedade e lutaram em prol da construção, por meio da arte, de uma nova consciência sensível.

As vanguardas – futurismo, dadaísmo, surrealismo e construtivismo – tinham uma proposta de evidenciar movimentos e de negar a individualidade da criação. Organizadas como partidos políticos, tentaram revigorar a relação entre engajamento político e inovação estética, rejeitando na sua totalidade a produção cultural do seu tempo e organizando, a partir da arte, uma nova práxis vital (BÜRGER, 1993, p. 67). O projeto utópico das vanguardas artísticas se apoiou na crítica contra as práticas artísticas burguesas no que se refere à sua autonomia e independência do contexto social, político e econômico. As formas de trabalho coletivo das vanguardas artísticas criaram modelos políticos alternativos para a arte e a sociedade, mas que foram posteriormente cooptadas pelo sistema e rotuladas como “arte” (MESQUITA, 2011, p. 61).

O movimento futurista tecia uma crítica ao passado burguês e à tradição cultural e propunha o surgimento de um novo homem, dotado de uma visão de

mundo politizada e que habitasse um mundo moderno e uma cidade industrial. O *Manifesto Futurista*, escrito em 1909 pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti, inaugura a tradição moderna de manifestos artísticos. A nova atitude estética e política exalta as máquinas, a velocidade, a violência e a arte que abandona o passado e se liberta dos museus. Defende a experimentação técnica e estilística nas artes em geral em conjunto com o debate político-ideológico. A velocidade, relacionada aos meios de comunicação, está também presente nas formas artísticas futuristas.

O futurismo serviu de inspiração aos dadaístas. As manifestações do grupo dada, intencionalmente desordenadas e pautadas pelo desejo de provocar choque e escândalo, permitem entrever a retomada do futurismo. Marcel Duchamp, que inicialmente esteve ligado ao futurismo, dá sequência à crítica ao capitalismo e provoca uma ruptura no sistema da arte com os *ready-made*, esgarçando totalmente os campos da experimentação, produção e participação das artes plásticas (CHAIA, 2019, p. 34).

Ready-made é um termo criado pelo próprio Duchamp para designar um tipo de objeto que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em museus e galerias. Ao transformar qualquer objeto em obra de arte, o artista realiza uma crítica radical ao sistema da arte; os objetos utilitários sem nenhum valor estético em si são retirados de seus contextos originais e elevados à condição de obra de arte simplesmente por conterem uma assinatura e estarem em um espaço de exposições.

O dadaísmo inventa um estado coletivo contra a arte burguesa e usa todos os meios disponíveis (colagens, manifestos, poemas, músicas, filmes, esculturas e fotografias) para expressar a barbárie provocada pelos europeus durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). No solo neutro de Zurique, na Suíça, uma comunidade de artistas expatriados, fugidos dos conflitos, fez do Cabaret Voltaire o ponto de encontro e berço do movimento dadaísta. Lá se reuniam em apresentações e compartilhavam linguagens e experimentações.

Os dadaístas berlinenses, por sua vez, integraram um movimento revolucionário contra a arte, as ideologias utópicas e a condição político-social da Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial. Combinaram estratégias de protesto

estético da fotomontagem a táticas de performance em ações cotidianas de resistência cultural.

Suas reivindicações irônicas e destruidoras apareciam em manifestos, como o escrito pelo “Comitê Central Dadaísta Revolucionário” (de Raoul Hausmann e Richard Huelsenbeck), em 1917, que tinha como um de seus tópicos “*a unificação revolucionária internacional de todos os homens criativos e intelectuais do mundo inteiro no terreno do comunismo radical*” nas colagens de Hannah Höch, produzidas como “uma resposta artística à informação sobrecarregada e às mudanças sociais desgovernadas”, e nas fotomontagens anti-fascistas de John Heartfield e que retratam criticamente as novas e desgovernadas mudanças sociais. As fotomontagens ativistas e antiestéticas de Heartfield satirizavam o regime nazista e eram criadas combinando pedaços de fotografias para construir críticas políticas e sociais. (MESQUITA, 2011, p. 62, grifo no original).

Em Paris, o dadaísmo transformou-se em surrealismo. Cunhado por André Breton, o termo surrealismo traz um sentido de afastamento da realidade comum. O movimento aboliu a negação dadaísta da arte e enfatizou o ato de criação espontânea, provocando uma subversão do senso comum e o colapso das categorias lógicas da vida e de suas oposições (sonho/realidade, trabalho/prazer), celebrando o incomum, o inesperado e o proibido.

Em seu manifesto de 1924, Breton afirma tratar-se de “resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma supra-realidade”. A importância do universo dos sonhos, do irracional e do inconsciente se relaciona ao uso que os artistas fizeram da obra de Sigmund Freud e da psicanálise, que lhes permitiu explorar o imaginário e os impulsos ocultos da mente em suas obras de arte.

Assim como o movimento dada, o surrealismo apresenta-se como crítica cultural mais ampla, que interpela não somente as artes, mas modelos culturais, passados e presentes. Utiliza variados meios de expressão, como revistas, manifestos, exposições e outros, e mobiliza diferentes modalidades artísticas, como escultura, literatura, pintura, fotografia, artes gráficas e cinema. Muitos de seus trabalhos “foram publicados no jornal *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), que funcionava como um laboratório de experimentações, manifestos de

cunho comunista assinados coletivamente e textos que conclamavam a ‘revolta do espírito’.” (MESQUITA, 2011, p. 63, grifo no original).

Antonin Artaud, a princípio ligado ao movimento surrealista, criou um modelo de teatro mais participativo que se opunha à individualidade artística e propunha substituir a violência política pelo terrorismo cultural. O chamado Teatro da Crueldade apresentava ao público a relação dos sonhos com as fantasias e também os sentimentos de loucura, agressão e obsessão. Com a supressão do palco, os espetáculos buscavam eliminar a distância entre atores e plateia, procurando “na agitação das massas [...], lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco desta poesia [que] se encontra nas festas e multidões [...], em que o povo sai às ruas” (ARTAUD, 1984, p. 109, *apud* MESQUITA, 2011, p. 63, grifo nosso).

“Sonhar de olhos abertos” é o desejo compartilhado em um projeto artístico coletivo de redesenhar uma nova sociedade com base na experiência socialista. Na Rússia pós-Revolução de 1917, no âmbito da luta de classes e da “ditadura do proletariado”, os bolcheviques destruíram coleções particulares de arte e delegaram aos artistas a incumbência de produzir uma arte pública e política. O projeto construtivista contribuiu para ligar o artista, inventor revolucionário da nova vida, ao proletário, suprimindo a arte enquanto atividade separada da organização do trabalho nas fábricas (MESQUITA, 2011, p. 63).

O construtivismo, teoriza Varvara Stepanova em 1921, foi “o produto da busca revolucionária por uma nova consciência na arte” (BRADLEY e ASHE, 2007, p. 69, *apud* MESQUITA, 2011, p. 63), mobilizando um esforço formal e estético por uma ação coletiva dos meios de produção e uma nova e radical expressão do objeto artístico. Isso acontece no projeto de Vladimir Tatlin para um *Monumento à Terceira Internacional*, exemplo consagrado de obra política e de uma linguagem visual que rompe “com o espaço virtual da tela para criar um objeto virtual: o contra-relevo” (GULLAR, 1999, p. 146, *apud* MESQUITA, 2011, p. 63). Essas invenções utópicas colocavam o homem em contato com o objeto artístico e integravam a arte com a sociedade, estetizando o ambiente social e educando as massas.

Podemos concluir que a participação e a ação coletiva nas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX foram determinadas por programas políticos específicos e demandas diversas que podem ser descritas como

“participação revolucionária” (dissolução da arte na vida), “reformista” (democratização da arte) ou “didática” (educando e alterando as percepções do público) (KRAVAGNA, 1998, *apud* MESQUITA, 2011, p. 64).

Na transição da arte moderna para a contemporânea, o experimentalismo e a internacionalização ganham relevância na figura de novos grupos e atores sociais em distintas áreas como as artes visuais, a música, a sociologia, a filosofia e a literatura. As colaborações multidisciplinares se tornam cada vez mais frequentes à medida que os movimentos políticos passam a absorver e se utilizar das estéticas das vanguardas europeias na tentativa de transformar o cotidiano e a vida.

No pós-Segunda Guerra Mundial, as rearticulações político-sociais e os acordos políticos e econômicos entre os países industrializados influenciaram movimentos artísticos europeus, que se voltaram novamente ao coletivismo e à internacionalização, inclusive adotando o termo em seus nomes. O embate entre capitalismo e comunismo é difundido estrategicamente pelos meios de comunicação de massa, que dominam cada aspecto da experiência da vida. A especialização e a reificação da cultura na Guerra Fria são motivos de embate e ironia por parte dos movimentos artísticos.

Na sociedade ocidental, a cultura funde-se ao entretenimento e à publicidade, sob o que Adorno e Horkheimer denominaram de “indústria cultural”, impedindo “a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente.” (ADORNO, 1971, p. 295). A mercadoria ocupa todo o espaço social e o espetáculo é pura representação, afirma Guy Debord, “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 2017, p. 38). O espetáculo marca a transição na qual os indivíduos passam a identificar-se menos como trabalhadores e cada vez mais como consumidores, espectadores que observam a vida em vez de participar dela.

Coletivos de artistas que se estabeleceram no pós-Segunda Guerra utilizaram de intervenção artística e experimentalismo enquanto táticas para negar o discurso dominante e politizar o espaço urbano e criar situações que modificassem o cotidiano. Substituem a dúvida pela afirmação lúdica. Construir novas situações a partir da criação de uma arte radical e disseminá-la através dos antagonismos entre a estética da vida cotidiana e o controle intensivo das forças do capital para criar situações entre a realidade e a imaginação. Grupos

de militantes e artistas “criaram meios de expressão direta e participativa contra os desdobramentos da cultura de consumo, da guerra, do imperialismo norte-americano e da economia global.” (MESQUITA, 2011, p. 66).

A Internacional Situacionista (IS), formada em 1957, propunha uma crítica à representação e à estetização do mundo. Usavam a própria lógica interna da sociedade do espetáculo para contrariá-la e gerar maior conscientização acerca do problema. Como linguagem, usavam o *détournement* (desvio), que consistia na apropriação de elementos estéticos preexistentes dando a eles novos significados. Nas imagens e nos textos da cultura de massa como, por exemplo, histórias em quadrinhos e publicidade, os situacionistas encontravam material visual para promover a desvalorização de seus significados e a revalorização para fins críticos e subversivos. Nas histórias em quadrinhos, desviavam os diálogos dos balões, substituindo-os por frases críticas e análises políticas. Também se apropriavam de anúncios e de textos de jornais e intervinham nas ruas com frases críticas.

Através de suas intervenções, os situacionistas propunham criar situações futuras com o objetivo não de produzir uma nova forma de arte, mas uma nova forma de vida pela arte. No texto *Métodos de détournement*, escrito por Guy Debord e Gil J. Wolman, afirmavam que a tática do desvio “pode ser uma arma cultural poderosa a serviço de uma verdadeira luta de classes, (...) um verdadeiro meio de educação artística proletária, o primeiro passo para um comunismo literário.” (KNABB, 1995, p. 11, apud MESQUITA, 2011, p. 68).

Enquanto o marxismo tradicional enfatizava o espaço da fábrica, os situacionistas concentraram suas teorias na cidade e nas relações sociais concretas, acrescentando à luta de classes uma revolução cultural permanente e uma transformação da vida cotidiana. Nas composições do espaço urbano, os situacionistas experimentaram, além do *détournement*, práticas como psicogeografia, deriva e urbanismo unitário. (MESQUITA, 2011, p. 70)

A psicogeografia se apresenta como uma ação de apreensão das afetividades urbanas, uma investigação sobre as novas formas de habitar e de se relacionar com a cidade, um “estudo dos efeitos específicos do meio geográfico, conscientemente ordenado ou não, e suas influências sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.” (KNABB, 1995, p. 45, apud MESQUITA, 2011, p. 71)

A deriva, por sua vez, é compreendida como uma técnica de circulação por ambientes da cidade que compõe um desdobramento prático dessa apreensão psicogeográfica, uma experiência de apropriação lúdica do território urbano, uma prática de passagem rápida por ambiências variadas que busca produzir novos comportamentos. A deriva radicaliza a poética do gesto herdada pelo grupo CoBrA⁵ e a potencializa na circulação urbana, retomando a figura do *flâneur*, teorizada por Walter Benjamin, assim como as experiências dadaístas com suas excursões a lugares banais e as deambulações surrealistas. As ligações do indivíduo que pratica a deriva não são apenas de interesse arquitetônico, mas, principalmente, de caráter social e afetivo, como uma experiência ontológica pela cidade. Compreendem que os quarteirões da cidade por onde andam são construções sociais e, portanto, possíveis de serem alteradas e reconstruídas.

Por fim, o urbanismo unitário é a proposta experimental da IS para a produção de comportamentos efêmeros na cidade, uma livre expressão dos desejos era necessária, era preciso que o indivíduo observasse o entorno urbano, seu complexo arquitetônico e a reunião de todos os fatores que o condicionam para depois desestruturá-los e reorganizá-los, de modo a alterar a vida através de uma mobilidade permanente. “A crítica dos integrantes da IS à arquitetura moderna europeia e o seu funcionalismo impulsionou Constant na criação de uma cidade utópica, a *Nova Babilônia*, que concretizava as ideias do urbanismo unitário.” (MESQUITA, 2011, p. 70)

Os coletivos surgidos no Brasil nos anos 1990 e 2000, em especial o coletivo Frente 3 de Fevereiro (F3F), são influenciados pelos movimentos de vanguarda europeia da primeira metade do século XX. Além dos caracteres revolucionário, reformista e didático, a arte da Frente compartilha com esses movimentos as características de serem ações coletivas e participativas, de serem utópicas, de visarem uma transformação social, de horizontalidade na administração, de crítica ao modelo capitalista, de ironia, de atuar à margem do sistema institucionalizado da arte (museus e galerias), de ocupação do espaço

⁵ CoBrA – grupo fundado por artistas residentes nas cidades de Copenhagen, Bruxelas e Amsterdam que, entre 1948 e 1951, produziram uma arte colaborativa que questionava as noções estéticas e culturais tradicionais através de ações poéticas e educativas. Asger Jorn, um dos fundadores do CoBrA, é também um expoente da formação da Internacional Situacionista.

urbano, de produção em distintas linguagens, de liberdade de experimentação estética, de buscar uma relação com a multidão, uso da tecnologia e dos canais de comunicação.

As derivas e as psicogeografias também se transformaram em táticas ativistas para a investigação e o mapeamento do espaço urbano em ações recentes, como as realizadas pelo coletivo Frente 3 de Fevereiro. Em seus processos de criar outras formas de pensar a realidade, a F3F passa a usar a ideia de cartografia ou mapeamento cognitivo para juntar fatos, dados e agentes em torno de uma problemática para poder compreendê-la.

Essa estética do mapeamento cognitivo, utilizada também por outros coletivos de artistas, consiste em uma “representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável, que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo.” (JAMESON, 1996, p. 77, *apud* MESQUITA, 2011, p. 139).

A F3F, então, com o objetivo de ampliar o olhar sobre as complexas camadas que constituem o racismo na sociedade brasileira, utiliza-se da cartografia como metodologia de construção coletiva no processo de compreender os acontecimentos e criar as ações poéticas.

1.1.1 Situações da arte política

Chaia (2007) posiciona a arte política em quatro situações, estabelecidas em consideração às ações e produções dos artistas, ao desenrolar dos movimentos artísticos e às estratégias adotadas pelas instituições políticas, uma vez que, na análise das aproximações entre essas duas áreas, deve-se considerar tanto a perspectiva histórica quanto as formulações teóricas. As quatro situações colocadas por este autor são:

- a) Situação da “arte crítica”;
- b) Situação da “politização da arte”;
- c) Situação da “estetização da política”; e
- d) Situação da “presença política da obra”.

Na situação da arte crítica, a arte aparece como forma de conhecimento e investigação, uma modalidade de saber apta a compreender o mundo e sintetizar a realidade. A produção artística consegue representar a condição humana, os mecanismos do poder e da economia ou a estrutura social que envolve o artista. A arte crítica advém então de uma aguçada consciência crítica do artista ou de um pequeno grupo, que criam obras baseadas na sensibilidade social e no gozo da liberdade, abordando, portanto, questões sociais.

Arte crítica deixa transparecer os caracteres filosófico, intelectual e analítico da arte e deve ser remetida diretamente à pessoa do artista, exercendo papel que o aproxima do estudioso social e, não raras vezes, do cidadão combativo. Poder-se-ia dizer que o produto arte não carrega intenção política, mas sim a ação do artista produtor é que se aproxima da política. De tais condições nascem obras de reflexão que carregam desejo de intervir na sociedade [...], [que] deixam transparecer ideias articuladas e concepções de um mundo dissonantes com a ordem estabelecida. Assim, esse tipo de arte traz em si o potencial da radicalidade, por oferecer as condições para emergência da transgressão e da resistência. (CHAIA, 2007, p. 23).

Alguns exemplos de obras e eventos de arte crítica no Brasil lembrados por Chaia (2007) são: a bandeira-poema de Hélio Oiticica, “Seja marginal, seja herói”, produzida no contexto da ditadura civil-militar (1964-1985); a Semana de Arte Moderna de 1922, que propôs novos elementos para a formação da identidade nacional brasileira; e o cinema de Glauber Rocha, de alegorias que expunham a montagem e os impedimentos da sociedade e as impossibilidades da política brasileira.

Na situação da politização da arte, ganham destaque os componentes ideológicos, a influência das orientações partidárias e das ideias dos manifestos de vanguarda sobre a produção artística. Estamos diante do artista assumidamente engajado, que critica, protesta e age publicamente.

A obra produzida por um artista desse tipo tende a adquirir um sentido pragmático, a partir da fusão de interesses individuais (a livre vontade do artista) e institucionais (que enxergam a arte como meio de transformação, gradativa ou revolucionária, da sociedade). Artista e obra incluem-se no fluxo da propagação

difusa de um projeto político, sem se deixarem apanhar completamente pela rede de poder centralizado e impositivo de alguma instituição.

Podem ser incluídos nesta situação, por exemplo: o movimento surrealista – marcado pelos manifestos lançados por André Breton; o muralismo mexicano, nas suas relações com o comunismo e com a burocracia do Estado; e a fase comunista da cinematografia de Eisenstein. No Brasil, são exemplos as pinturas e murais de Portinari ligados ao Estado Novo; a dimensão política do Teatro de Arena e do Teatro Oficina; as obras dos artistas plásticos Antonio Manuel, Artur Barrio e Carlos Zilio, produzidas nas décadas de 1960 e 1970, no Rio de Janeiro; e a experiência artística e social JAMAC – Jardim Míriam Arte Club, coordenada pela artista plástica Mônica Nador.

Chaia reconhece no artista o papel do militante, o que não se dá sem tensões entre a vontade subjetiva (a liberdade de criação) e as regras ideológicas ou institucionais. No entanto, reconhece que conflitos desse tipo costumam resolver-se no sentido de preservar a liberdade de criação:

[...] o artista politiza sua arte ao privilegiar seu papel de militante, trazendo para sua obra parâmetros externos a sua subjetividade, dados por programas políticos partidários e estatais que passam a justificar ou alimentar sua ação criativa. Entretanto, [...] ainda se mantém a tensão entre a vontade subjetiva e as regras ideológicas ou institucionais, gerando movimentos paradoxais e ambiguidades expressivas na trajetória e produção do indivíduo ou grupo de artistas. Ainda assim, tais aspectos conflitivos tendem a se solucionar em direção à liberdade da criação. (CHAIA, 2007, p. 25).

O conceito de estetização da política foi delimitado a partir da formulação de Walter Benjamin a respeito da experiência de destruição da humanidade vivida sob o nazismo e o fascismo, a qual teria se dado “como um gozo estético de primeira ordem”. (BENJAMIN, 1983, p. 28, *apud* CHAIA, 2007, p. 25). Benjamin também alerta que todos os esforços para estetizar a política convergem sempre para a guerra, porém não inclui em seu entendimento a experiência do comunismo soviético no campo da estetização da política, ainda que Chaia aponte entender que seria esse o caso.

A estetização da política supõe a atuação do Estado ou de associações partidárias, constituindo-se como fonte e ingerência externa sobre a produção da arte e tornando-a parte de um projeto reformador da sociedade. Centralização política, aguçamento de tensões, ideologia, massificação, propaganda e tecnologia somam-se à arte para transformação totalitária da sociedade, eliminando-se a possibilidade de discussão da estética como esfera autônoma. (CHAIA, 2007, p. 26).

Artista e obra perdem sua importância quando comparados ao processo de transmissão e disseminação dos produtos artísticos, cuja produção e usufruição passam a ser controlados no âmbito da manipulação política, da propaganda. Artistas e obras sucumbem à necessidade maior e mais importante de implantação de um amplo projeto político que precisa produzir algum efeito de atração sobre as massas de receptores. Com isso, enviam-se às massas mensagens pragmáticas e protótipos artísticos que incentivam a formação de um homem novo e de uma nova sociedade. As ideias são selecionadas, os corpos, controlados, as multidões, domadas em coreografias disciplinadoras. É o tipo de arte que encontramos no embelezamento do mundo proposto pelo nazismo, bem como na propagação dos ideais comunistas através da arte no realismo socialista.

Exemplos dessa situação são: (a) a linguagem cinematográfica de Leni Riefenstahl, que formulou e glorificou a estética nazista; e (b) os cartazes soviéticos, de alta qualidade gráfica, que transmitiam propaganda eficiente da luta de classes, da importância do trabalho e da classe trabalhadora e do papel condutor das lideranças políticas no processo revolucionário.

Chaia (2007) aponta ainda que todo o conjunto da estetização da política – e parte dos casos de politização da arte – reportam ao campo institucional, aproximando ao máximo a arte do poder do Estado, da atividade partidária ou de estratégia de um organismo centralizador. Tal como em um gradiente, a produção artística afasta-se do exercício da liberdade do artista e da revolução da linguagem, característicos da arte crítica, e caminha rumo ao controle da criação e à padronização estética, identificados com os poderes institucionais. Com isso, a produção artística adquire conotação política direta, pela proximidade com as engrenagens de poder.

A passagem da politização da arte para a estetização da política é permeada pela utopia, incluída, no primeiro caso, como parte de projeto de indivíduo, grupo ou vanguarda artística e, no segundo, como parte de um projeto partidário e estatal. A arte torna-se um elemento relevante para a ação e o esforço político pela transformação do homem e da sociedade. [...] a prática artística é vista como uma necessidade de garantia do sucesso de um projeto para o futuro, sendo colocada então a serviço da implantação de uma sociedade harmoniosa, perfeita e bela. (CHAIA, 2007, p. 27).

Na quarta e última situação, de presença política da obra, a obra de arte pode tornar-se um símbolo político, que evoca um conjunto de ideias ou condições sociais, sempre recuperável no presente político, independentemente da vontade do sujeito ou do projeto do artista. A obra é ressignificada e passa a circular acompanhada de mensagens, conteúdos ou valores outros.

A obra exemplar citada por Chaia (2007) é *Guernica*, de Pablo Picasso. A pintura de 1937 tornou-se um símbolo contra a violência da Guerra Civil Espanhola. Para Argan (1992, p. 475), esta obra é “[...] o único quadro histórico do nosso século. Ele é não por representar um fato histórico, e sim por ser um fato histórico. É a primeira intervenção resoluta da cultura na luta política”. Ao abrir inúmeras possibilidades em sua apropriação, a obra de arte que possui presença autônoma coloca inusitados, ou até improváveis, recursos para o conhecimento e a ação no mundo.

As quatro situações descritas acima cobrem um leque que se expande entre a democracia e o totalitarismo, uma vez que podem ser caracterizadas tanto pela liberdade de expressão quanto pelo amplo poder do Estado. Os distintos sistemas políticos influenciam essa relação entre arte e política; e a arte, em seu poder simbólico, pode contribuir tanto para o aumento de uma consciência crítica quanto para a dominação.

Chaia alerta para o perigo de a arte ser capturada pela política de forma direta e perder com isso suas qualidades expressivas e de linguagem. Monta-se um circuito que percorre a arte, a ideologia, até alcançar a pura e simples propaganda. A arte que, quando bem-acabada, pode revelar uma aguçada consciência política e desenvolver uma linguagem, pode também, quando cooptada, tornar-se justamente o oposto: um recurso a mais para apoiar a implantação plena de dominação política, um elemento adicional na formação da

nacionalidade e na mobilização e convocação do povo ou da massa para um ordenamento específico da sociedade.

1.2 A arte entre a resistência e a instrumentalização

Feita a análise das quatro situações delimitadas pela perspectiva histórica, Chaia (2007) expande a análise para abarcar outras formulações teóricas a respeito da arte no contexto político. Entre essas possibilidades estão a concepção da arte como forma de resistência e a concepção da instrumentalização da arte, concepções estas que devem ser consideradas tanto pelos vínculos que estabelecem entre si quanto pelas relações que podem estabelecer com as quatro situações descritas na seção anterior. A situação da arte crítica, por exemplo, remete à ideia de resistência, configurando assim uma arte radical; e a estetização da política ganha nova conotação quando analisada sob a ótica da instrumentalização da arte, agora centrada no cenário econômico.

Quando a arte é compreendida como forma de resistência centralizada no artista e na obra, ela gera valores estéticos e políticos capazes de confrontar poderes centralizadores ou micropoderes. Resistências artísticas identificam-se com resistências políticas. Chaia exemplifica:

Do dadaísmo e de Marcel Duchamp ao Grupo Fluxus, da vanguarda russa ao Teatro de Grotowski e de Hélio Oiticica a Lygia Clark, passando pela Nova Objetividade, até alcançar alguns artistas contemporâneos brasileiros, estão presentes as tendências que unem arte, resistência e vida. Estes artistas e movimentos esgarçaram as fronteiras da arte, conjugando-a com o cotidiano e a história e com isso abriram explicitamente os seus limites, permitindo a entrada da política. (CHAIA, 2007, p. 30)

De forma geral, essa situação do entrelaçamento da arte com a política realiza a tarefa da crítica social aliada à pesquisa e ao avanço da linguagem e encontra seus fundamentos nas contribuições de pensadores como Marx, Nietzsche, Artaud, Adorno e Debord, Rimbaud, Henry Miller e Octávio Paz.

Na interpretação de arte por Nietzsche, a partir de reflexões sobre o significado de arte para os gregos, o que importa é aproximação entre vida e arte, que se reúnem numa conjunção e reconciliação de Apolo e Dionísio, como na experiência propiciada pela rica arte trágica "queremos ser os poetas de nossas vidas e, em primeiro lugar, nas coisas mais pequenas e comuns." (NIETZSCHE, 1998, p. 208).

Para o filósofo, a arte aparece normalmente como grande emuladora da vida, possibilitando o êxtase vital e uma vontade de viver. Por isso, Nietzsche (1998, p. 118) discorre sobre a nossa gratidão última à arte e ainda opõe arte e ciência: "Se não tivéssemos acolhido as artes e inventado essa espécie de culto do não-verdadeiro, então não conseguiríamos suportar a compreensão da inverdade geral e da falsidade que agora nos é dada pela ciência."

Antonin Artaud (1993, p. 74), prosseguindo nas reflexões de Nietzsche sobre o confronto com a cultura ocidental e a proposição de retorno aos valores originais da vida e do teatro, rejeita a ideia de arte desligada, de poesia encantamento, que só existe para encantar o lazer, considerando o artista criador em contato com o usufruidor, numa posição de rebeldia e inconformismo: cabe ao artista se tornar um demolidor e construtor de linguagens e elemento propiciador de transformações, na medida em que sua obra estabeleça um vínculo entre criador e espectador, através de processos ritualísticos e estéticos.

Michel Foucault (1999) evidencia algumas das ideias de Artaud e Nietzsche por meio do conceito de estética da existência, que supõe aproximação entre vida e arte, explicitada na relação de si (subjettivação) com o mundo (devir). Considera que, como a arte, o ser humano, não em sua forma física, mas na representação simbólica de si, seria também fruto de uma abstração, que força o indivíduo a agir sob determinados padrões e a pensar e escolher determinado estilo de vida e de pensamento, não de forma totalmente autônoma, mas sim condicionada pelas estruturas previamente concebidas.

Afastando-se da herança de Nietzsche e aproximando-se da linhagem de Marx, Guy Debord propõe alcançar a criação artística no âmbito de uma revolução cultural mundial. Em *A Sociedade do Espetáculo* (SE), Debord realiza uma interpretação crítica da sociedade contemporânea e defende que arte deva criar situações e não expressar aquelas já existentes. A obra, publicada em 1967, analisa a sociedade produtora de abundantes mercadorias sob condições

de renovação tecnológica e fusão econômico-estatal, que propicia o desenvolvimento da alienação como um processo de abstração diante do mundo. O autor chega então a uma das suas constatações acerca da contemporaneidade: o espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem (DEBORD, 2017, p. 49). Debord não está realizando a crítica da imagem como tal, mas sim da forma-imagem como desenvolvimento da forma-valor.

Chaia ainda analisa a Internacional Situacionista, que pretendia formular uma nova sociedade, livre da opressão que impunha travas à vida, ou seja, de total liberdade concretizada em atos e no imaginário.

Também Adorno aponta como a arte está sujeita à lei da objetificação (reificação) da sociedade capitalista, motivo pelo qual não consegue evitar o fetichismo e precisa, necessariamente, lutar contra si mesma. Ainda assim, Adorno acredita que a arte guarda o potencial de gerar alternativa ao pensamento. Para Adorno:

Na organização social, nenhuma obra de arte pode se subtrair a seu pertencimento à cultura, mas não existe nenhuma que, sendo mais que mero produto industrial, deixe de voltar para a cultura o gesto de recusa: o fato de ter-se tornado uma obra de arte. A arte é tão hostil à arte quanto são os artistas (ADORNO, 1992, p. 187).

Adorno (1992) fala do artista produtor de obras que não legitimam a cultura, mas desagradam à sociedade. O artista se vê envolto em uma série de conflitos, perante a cultura de massas contemporânea, e diante de si mesmo, pelo risco de standardização da consciência, ou seja, a ocorrência da subjetivação estética. Refletindo a partir da vida danificada, este autor entende que a tarefa atual da arte é a de introduzir o caos em meio à ordem.

Em sua *Teoria Estética*, Adorno aponta um fundamento para a existência e manutenção da arte, contra a tendência de seu declínio ou supressão. Esse fundamento está no fato de a arte consistir na antítese social da sociedade, correspondendo “à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço de sua representação” (ADORNO, 1982, p. 19).

Adorno entende que a dimensão política da arte deve ser buscada sobretudo entre as particularidades e significados internos da própria arte, e não apenas na sua relação com a sociedade. Isso porque, para ele, os aspectos que envolvem arte e sociedade situam-se na instância da produção artística. Considerando todo o conjunto de tensões e contradições que perpassa a arte, Adorno (1982, p. 256) entende que na arte o aspecto social é dado pelo seu "movimento imanente contra sociedade" e não pela sua tomada de posição manifesta, uma vez que "toda obra de arte autêntica opera uma revolução em si". (CHAIA, 2007, p. 36).

Nietzsche, Debord e Adorno apontam uma ameaça imposta pela sociedade à realização da arte: a estetização do cotidiano, ligado ao uso direcionado da arte em função dos interesses da economia. Neste sentido, verifica-se uma ampla tendência de instrumentalização da arte, usada para dinamizar o mercado numa nova estratégia de acumulação capitalista. Chaia indica que outra faceta dessa tendência é o uso da expressão artística para legitimar projetos com objetivos sociais, educacionais, étnicos e de gênero. A produção artística é cooptada pelos interesses de investimento de capital, principalmente o financeiro, de organizações civis e de instituições culturais, como demonstram as recentes políticas dos museus internacionais e brasileiros e, mesmo, a crescente proliferação das feiras de arte.

Essa instrumentalização da arte é acompanhada pela tendência de ampliar o seu caráter de entretenimento, ilustrado pelos saguões de empresas em museus, por exemplo, e, em outros locais, uma outra maneira de se tentar esvaziar os componentes críticos e desafiadores postulados pela arte. Tal fenômeno ganhou a atenção de Suely Rolnik, que descreve um mecanismo básico deste processo nos seguintes termos:

[...] o neocapitalismo convoca e sustenta modos de subjetivação singulares, mas para serem reproduzidos, separados da sua relação com a vida, retificados e transformados em mercadorias: clones fabricados em massa, comercializados com 'identidades prêt-à-porter'. (ROLNIK, 2001, p. 3, *apud* CHAIA, 2007, p. 37).

A discussão da relação arte-política desdobra-se na questão da arte-mercadoria, posta na contemporaneidade por uma sociedade gerada do fetichismo e pautada pela indústria cultural.

Vem à mente o capitalismo tardio, termo usado por Frederic Jameson (1985) para se referir à atual fase do capitalismo avançado experimentado socialmente. Jameson considera ocorrer nesse estágio uma mudança na função social da cultura, cuja autonomia é destruída pela lógica mercantil, com o que a dimensão cultural extravasa e invade todas as esferas da sociedade (ARENDT, 1951). Para Jameson, predomina a pressão cultural em que tudo se transforma em cultura.

O cotidiano se estetiza: a produção cultural impõe-se para dentro do sujeito e as fronteiras entre arte e cultura e arte e mercadoria diluem-se na vida. A produção de mercadorias aparece associada a experimentações artísticas, estabelecendo-se uma nova estratégia para incentivar o consumo de objetos. A realidade transforma-se em imagens, a noção do tempo fragmenta-se e desaparece o sentido da história. (JAMESON *in* CHAIA, 2007, p. 37).

Para Chaia (2007), a noção de política na arte contemporânea deve incluir tanto a transgressão quanto a resistência. A primeira se manifesta no posicionamento do artista ou do movimento diante da cultura e da sociedade; já a segunda deve ser entendida simultaneamente enquanto criação de valores e exercício de conflitos. A arte contemporânea vem adensando a insurreição dos saberes subjugados, conectando diferentes práticas culturais e políticas, numa época em que o capitalismo exacerba as formas artísticas.

Assim, na contemporaneidade, a arte crítica vem explicitando com mais frequência a sua faceta de arte radical, fortalecida pela eclosão do ativismo artístico. A relação entre arte e política deixa vislumbrar a libertação individual e a produção de rupturas subjetivas que permitem avançar na luta micropolítica (CHAIA, 2007, p. 38).

Surge desta forma a figura do artista como sendo um resistente, que, paradoxalmente, permite retomar a ideia de que toda arte pode ser política — no

sentido de prática artística, individual ou de grupo, afetando o espaço coletivo e inserindo-se como parte agente do processo de transformação.

É da regra querer a morte da exceção. Pensando nessa metáfora, Chaia (2007) conclui que o enfrentamento ou a recusa do artista é uma afirmação do significado da arte, num constante embate contra a regra (a cultura). Nas tensas e paradoxais relações que se estabelecem entre arte e política, a arte coloca-se como uma das possibilidades de interrupção da tendência de cisão da vida, respondendo às reduções e impedimentos colocados pela sociedade (FOUCAULT, 1999).

1.3. Arte ativista

A arte ativista surgiu no mundo contemporâneo a partir da segunda metade do século 20. No Brasil e na América Latina, vimos acompanhando que proposições artísticas de cunho político ocorreram de forma mais frequente a partir dos anos 1960, momentos de forte repressão social e golpes de estado que culminaram em brutais ditaduras militares e civil-militares. Desde esta época, a equação arte/vida vem ganhando cada vez mais espaço na produção de arte contemporânea.

Por ativismo entendemos aquelas atividades ou manifestações que visam alcançar uma mudança social e/ou política. As expressões e ações de arte ativista contemplam respostas críticas às questões sociais, políticas e culturais. A arte ativista é uma expressão da arte crítica, que ocupa ou se apropria de situações para construir experiências sensíveis, antiespetaculares e que procuram romper com a hegemonia de imagens consensuais. Como escreve Campbell (2015, p. 302), “a reunião desses dois temas - Arte e Ativismo - se dá muitas vezes nas ações dos coletivos de arte, que articulam seu fazer artístico a intervenções de ordem política e social.”

A arte ativista se engaja diretamente em uma produção *não mediada* pelos canais institucionais de comunicação. Segundo Lippard (1984, p. 349), a arte ativista opera por circuitos coletivos de compartilhamento abertos à participação social – e, portanto, tende a ser “socialmente envolvida” – que

acabam entrando em confronto com as forças repressoras do capitalismo global e do seu sistema complexo de relações entre governos e corporações.

A arte ativista é *contextual* e produz transformações reais (MESQUITA, 2008, p. 140). Atravessando tempos e espaços específicos, ela produz instâncias de oposição que procuram “interrogar os meios usados para comunicar uma mensagem através da descoberta da mudança política da forma” (SHOLETTE, 2005, *apud* MESQUITA, 2008, p. 47).

O coletivo Frente 3 de Fevereiro insere-se nesse contexto da arte ativista, está socialmente envolvido com a causa racial, desde a compreensão das relações sociais até as denúncias de casos de racismo. Busca uma transformação real a partir de novas narrativas que comuniquem uma mensagem crítica à forma como casos de racismo são apresentados pela mídia. Para isso, utiliza-se de intervenções midiáticas e mídia tática.

Por coletivo entendemos que são grupos de artistas envolvidos em práticas colaborativas ou ajuntamentos de pessoas que trabalham por uma causa ou em algum processo criativo. Uma das características de um coletivo, é que ele transita por várias áreas do conhecimento e valoriza o processo de criação em vez do objeto de arte em si. Os coletivos articulam saberes, contatos e modos de fazer que, somados, produzem resultados que não poderiam ser alcançados individualmente (CAMPBELL, 2015, p. 305).

Chamamos de intervenção midiática aquelas expressões artísticas que ocupam o espaço da mídia para propagar/difundir uma ideia. Estas intervenções têm, muitas vezes, um caráter crítico que visa expressar opiniões político-sociais particulares, coletivas ou de um grupo de artistas.

A essa pesquisa interessa analisar a intervenção, o processo e o ato interventor na mídia de massa. A obra de arte que quer estar no espaço televisivo, no agendamento público, mas não de forma programada pela mídia, aparece-à revelia dos meios de comunicação, rompe com o discurso hegemônico da mídia, apresenta um discurso próprio e provoca-ruídos de linguagens.

A intervenção midiática acontece inserida num contexto de espetacularização, já descrito por Guy Debord. A ação subverte o espetáculo alienante ao introduzir uma mensagem crítica durante o programa de televisão ou de rádio, ou de mídia impressa. São intervenções nas mídias tradicionais, a

fim de incluir mensagens críticas em um sistema marcado pelo controle de poderosas corporações.

Essa subversão e apropriação dos discursos midiáticos, nesse contexto político e tecnológico, tem a finalidade de romper a estigmatização da causa das minorias e empoderar os recursos de fala pública de seus integrantes. “As intervenções midiáticas têm em comum a motivação ambivalente de, em um só gesto, construir e desconstruir um enunciado. Concebem, desta maneira, uma noção propositivamente problemática (ou problematicamente propositiva) da arte.” (MAIA, 2015, p. 7).

Para apresentar suas ações diretas, inclusive *Bandeiras* que será tratado com mais detalhes no 3º capítulo dessa dissertação, o coletivo Frente 3 de Fevereiro lança mão de mídia tática. O conceito de mídia tática surgiu na Europa, no contexto pós-queda do Muro de Berlim e sob a influência dos movimentos antiglobalização. Nesta época, a mudança política propiciou aos artistas e ativistas o uso de tecnologias mais acessíveis em grande escala (MESQUITA, 2011, p. 19).

O termo foi cunhado por Geert Lovink e David Garcia e apresentado no manifesto *ABC of Tactical Media*⁶, que influenciou também toda uma geração de artistas brasileiros no início dos anos 2000 em suas “proposições críticas às linguagens, instituições e pautas da mídia de massa” (MAIA, 2015, p. 198).

Mídia tática é o que acontece quando mídias baratas tipo “faça você mesmo”, possibilitada pela revolução de produtos eletrônicos de consumo e formas expandidas de distribuição (desde acesso público ao cabo até a internet) são explorados por grupos e indivíduos que se sentem oprimidos ou excluídos da cultura dominante. A mídia tática não apenas noticia eventos, pois noticiar nunca é imparcial, ela sempre participa (do evento) e é isso, mais do que qualquer coisa, que a separa da mídia *mainstream*.⁷

⁶ ABC of Tactical Media: <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>

⁷ Tradução livre de: “*Tactical Media are what happens when the cheap 'do it yourself' media, made possible by the revolution in consumer electronics and expanded forms of distribution (from public access cable to the internet) are exploited by groups and individuals who feel aggrieved by or excluded from the wider culture. Tactical media do not just report events, as they are never impartial, they always participate, and it is this that more than anything separates them from mainstream media.*”

Nessa nova dinâmica de comunicação social, os autores/artistas não detêm apenas as ferramentas, mas também os canais de comunicação. Mídias caseiras e baratas do tipo *do-it-yourself* (faça-você-mesmo) e a popularização da internet potencializaram essa vontade de independência e criação livre. Segundo Mesquita (2011, p. 19), advindo do movimento punk, o faça-você-mesmo atravessou o *underground* e chegou aos coletivos de arte, aos protestos e às ações de “mídia tática”.

Os avanços tecnológicos dos meios de comunicação ampliaram os conceitos de espaço público. As redes de comunicação, a mídia de massa, a internet e as redes sociais são compreendidas como um “espaço público expandido”, onde o debate se dá de modo orgânico e descentralizado (CAMPBELL, 2015, p.19).

No início dos anos 2000, no Brasil, fóruns de discussão sobre mídia tática foram realizados por artistas e coletivos para discutir novas formas de intervenção nas mídias tradicionais e nas eletrônicas. O objetivo das intervenções era apropriar-se subitamente e por um curto período dos próprios meios e códigos da mídia para então inserir mensagens críticas ao sistema das grandes corporações midiáticas.

Essa subversão e apropriação dos discursos midiáticos, nesse contexto político e tecnológico, procurava romper a estigmatização da causa das minorias e empoderar os recursos de fala pública de seus integrantes.

A geração da Mídia Tática procurou levar o debate sobre a esfera pública e participação popular para junto da comunidade e dos movimentos sociais. Isso fez com que concatenasse tanto atos de ocupação do espaço urbano quanto a apropriação dos meios e códigos da imprensa para usos que esta não previa. (MAIA, 2015, p. 207)

CAPÍTULO 2: FRENTE 3 DE FEVEREIRO

Neste capítulo apresentamos o coletivo Frente 3 de Fevereiro, sua formação, seu debate conceitual e algumas das obras representativas dos três eixos de pesquisa sobre o racismo desenvolvidos pelo grupo: racismo policial, democracia racial e arquitetura da exclusão.

Apresentamos um recorte contextual das características, dos conceitos e das propostas da arte coletiva produzida e praticada no Brasil na mesma época em que atuava a F3F, principalmente aquelas que tiveram relação mais próxima com o coletivo paulistano aqui estudado, suas experimentações estéticas e de expressão política.

2.1. Coletivos de artistas dos anos 1990 e 2000 no Brasil

O recorte político-social na arte ganhou uma nova configuração nos anos 1990 e 2000, quando surgiram novas formas de cooperação e de participação social. Dentro do sistema da arte, o período é marcado, no Brasil e no exterior, pelo surgimento de diferentes coletivos de artistas engajados socialmente. Trata-se de artistas que se mobilizaram em grupos para elaborar projetos de ação direta em torno de demandas e urgências político-sociais. Produziram arte de caráter contestatório, que tinha como objeto de ação a própria dinâmica social na qual, muitas vezes, seus propositores estavam envolvidos. São, em grande parte, manifestações com temas relativos à representação dos próprios artistas.

A ação direta são formas de ativismo que usam métodos imediatos para propor mudanças desejáveis ou impedir ações indesejáveis no meio social.

A ação direta mescla práxis, catarse e imagem. Para envolver-se na ação direta, é preciso sentir-se suficientemente apaixonado para pôr os seus valores em prática; [a ação direta] consiste, literalmente, em dar corpo aos seus sentimentos, em atuar a sua política. (JORDAN, John, 2001, p. 372, *apud* MESQUITA, 2008, p. 28).

Com o advento das redes de comunicação via internet e das novas tecnologias, novas formas de expressão e espaços de experimentação estética se configuraram. Os artistas se valeram dos avanços tecnológicos para provocar pluralidade e incentivar a inventividade dos meios e modos destes coletivos. Surge uma arte naturalmente urbana e pública, que ocupa espaços fora dos campos institucionalizados da arte⁸ e que utiliza os meios de comunicação em massa, a internet e demais conquistas tecnológicas como suporte e para a difusão de suas ações críticas.

Com a expansão do acesso à internet, novas formas de cooperação e participação social se configuraram, possibilitando a criação de redes de artistas e favorecendo a produção e a criação coletivas. Os grupos surgidos se difundiram e ocuparam as ruas, combinando arte e ativismo político, articulando-se com movimentos sociais, tais como os de luta pelo direito à moradia e de ocupação de imóveis urbanos, e os de ativismo digital. Existia a vontade de experimentar novos processos de trabalho e outros sistemas de circulação pública, com práticas e linguagens artísticas muito mais centradas numa atitude reflexiva e ativa do que na prática artística de produção de objetos.

As obras de arte realizadas no espaço público dão ênfase ao lugar, incorporando-o em todas as suas dimensões – físicas, sociais, culturais, ambientais. Além disso, elas se fundam numa experiência que busca incorporar também o tempo, ou seja, o momento em que a obra acontece. Assim, os processos de trabalho são visivelmente contaminados pela dinâmica dos espaços, que passam a completar o sentido da obra. (CAMPBELL, 2015, p.17).

O trabalho coletivo se apresentou como alternativa para artistas que desejavam expandir a produção para além dos espaços tradicionais. Na ação coletiva abriam-se novos canais e novas possibilidades e ampliaram-se as forças para a atuação social.

⁸ A circulação fora do campo institucionalizado da arte, como museus e crítica de arte, fez com que estas manifestações artísticas não figurassem na história da arte canônica e fossem pouco documentadas à época. Hoje sabemos que, passados quase 20 anos, esse cenário mudou um pouco e muitas destas obras marcam presença nos acervos de grandes museus brasileiros e estrangeiros.

A iniciativa de aproximar a arte do cotidiano da cidade, através de proposições que nascem com a escuta atenta de diferentes questionamentos, desafios e demandas, formou boa parte das experimentações de artistas ativistas, como também motivou uma nova geração de coletivos de artistas brasileiros a imaginar um novo espaço social. (MESQUITA, 2011, p. 206).

Na tabela a seguir, apresentamos alguns dos coletivos que atuaram no Brasil no final dos anos 1990 e anos 2000 e que produziram intervenções artísticas no cenário urbano.

Tabela 1 - Coletivos de artistas dos anos 1990 e 2000 no Brasil

Coletivo	Local de atuação	Fundação
A Revolução Não Será Televisada (ARNST)	São Paulo, SP	2002
After-ratos	São Paulo, SP; Paris, FR	2000
Aleph	Recife, PE	2001
Alerta!	São Paulo, SP	*
Anti-Cinema	São Paulo, SP	2001
Ateliê Piratininga	São Paulo, SP	1998
Atrocidades Maravilhosas	Rio de Janeiro, RJ	2000
Base-V	São Paulo, SP	2002
Batucação	São Paulo, SP	2001
Bete vai à Guerra	São Paulo, SP	*
BijaRi	São Paulo, SP	1996
Branco do Olho	Recife, PE	2004
Camelo	Recife, PE	1996
Carga e Descarga	Recife, PE	1996
Carmen y Carmen	Rio de Janeiro, RJ	2002
Casa Blindada	São Paulo, SP	1999
Catadores de Histórias	São Paulo, SP	2001
Centro de Desintoxicação Midiática	Pelotas, RS	2003
Centro de Mídia Independente (CMI)	Brasil	2000
Cine Falcatrua	Vitória, ES	2004
Chelipa Ferro	Rio de Janeiro, RJ	1995
Cia. Cachorra	São Paulo, SP	1998
Clube da Lata	Porto Alegre, RS	1998
C.O.B.A.I.A	São Paulo, SP	2004
Coletivo Entretantos	Vitória, ES	2005
Coletivo MADEIRISTA	Porto Velho, RO	1998
Contra Filé	São Paulo, SP	2003

Deusamorna	Santa Maria, RS	2003
Don Quijote	São Paulo, SP	2005
Elefante	São Paulo, SP	2004
EmpreZa	Goiânia, GO	2001
Entorno	Brasília, DF	2002
Éramos 3	Rio de Janeiro, RJ	2003
Espaço Coringa	São Paulo, SP	1998
Espaço Estilingue	Belo Horizonte, MG	2006
Espiral da Sensibilidade	São Paulo, SP	2000
Esqueleto Coletivo	São Paulo, SP	2003
Expansão Pública do Artista! (EPA!)	Curitiba, PR	2001
Experiência Imersiva Ambiental (EIA)	São Paulo, SP	2004
Expressão Sarcástica	Florianópolis, SC	1995
Feitoamãos	Belo Horizonte, MG	1999
Flesh Nouveau	Porto Alegre, RS	*
Formigueiro	São Paulo; Rio de Janeiro, RJ	2002
Frente 3 de Fevereiro (F3F)	São Paulo, SP	2004
“GRUPO”	Belo Horizonte, MG	2001
Grupo Anti-Publicidade Abusiva (GAPA)	São Paulo, SP	2005
Grupo BRAÇO	São Paulo, SP	2003
Grupo de Interferência Ambiental (GIA)	Salvador, BA	2002
Grupo de Pesquisa Subversiva (GPS)	São Paulo, SP	2006
Grupo Risco	Campinas, SP; São Paulo, SP	2004
Grupo Um	Rio de Janeiro, RJ	2003
Happening Pictórico	São Paulo, SP	2004
Horizonte Nômade	São Paulo, SP	2002
Integração Sem Posse	São Paulo, SP	2005
Laranjas	Porto Alegre, RS	2001
Maruípe	Vitória, ES	2004
Media Sana	Recife, PE	2002
Mico	São Paulo, SP	2000
mm não é confete	São Paulo, SP	2003
Movimento Terrorista Andy Warhol	São Paulo, SP	2000
Neo Tao	São Paulo, SP	1997
Nova Pasta	São Paulo, SP	2002
Núcleo Performático Subterrânea	São Paulo, SP	2000
OPAVIVARÁ!	Rio de Janeiro, RJ	2006
OPOVOEMPÉ	São Paulo, SP	2004
Orquestra Organismo	Curitiba, PR	2005
Os Bigodistas	São Paulo, SP	2003
Phoder Paralelo	Rio de Janeiro, RJ	2002
Pipoca Rosa	Curitiba, PR	2000
Poesia.Objetos.Imagens.Instalados (P.O.I.S)	Porto Alegre, RS	2003
Política do Impossível (PI)	São Paulo, SP	2005
Poró	Belo Horizonte, MG	2002

Radioatividade	São Paulo, SP	2001
Re: Combo	Recife, PE	2001
Rejeitados	Brasil	2002
Rradial	Rio de Janeiro, RJ	*
Sid Moreira	São Paulo, SP	2003
spmb	São Paulo, SP; Winnipeg, CA	1998
Subgraf	Recife, PE	1995
TASCHENKATALOGFÜRETRANGEURS	Rio de Janeiro, RJ	2004
Telephone Colorido	Recife, PE	2000
TEMP	São Paulo, SP	2002
Tentativas de construção e aplicação de sistemas (TCAS)	Rio de Janeiro, RJ	2000
Transição Litrada	Fortaleza - CE	1997
Upgrade do Macaco	Porto Alegre, RS	2003
Urucum	Macapá, AP	1997
Vaca Amarela	Florianópolis, SC	2001
Valderramas_project	São Paulo, SP	2002
Valmet	Goiânia, GO	2002
Verdurada	São Paulo, SP	1996
Zaratruta	São Paulo, SP	2003
ZOX	São Paulo, SP	1999

* Informação não localizada até a presente data.

Fonte: Elaborado pela autora com base no mapeamento de André Mesquita, no livro *Insurgências Poéticas*, e de Flávia Vivacqua, para a rede CORO (Colaboradores em Rede e Organizações, em <http://www.corocoletivo.org>. Acesso em: 07/03/2021.

2.2 Frente 3 de Fevereiro: pesquisa e ação direta acerca do racismo

No dia 3 de fevereiro de 2004, Flávio Ferreira Sant'Ana foi confundido com um assaltante e assassinado pela Polícia Militar do Estado de São Paulo. O jovem negro, recém-formado em odontologia, voltava do aeroporto de Cumbica, em Guarulhos (SP), onde havia deixado sua namorada, quando foi abordado e morto com dois tiros. Momentos antes, o comerciante Antônio Alves dos Anjos havia informado a um grupo de cinco policiais a respeito da ocorrência de um assalto. Flávio, que passava de carro pelas imediações, foi confundido com o criminoso. Ao se deparar com o corpo do jovem estendido no chão, o comerciante não o reconheceu como autor do roubo e os policiais se apressaram em forjar a cena do crime para caracterizá-la como um caso de “resistência

seguida de morte”⁹. Para isso, os policiais inseriram a carteira de Anjos e uma arma junto ao corpo de Flávio¹⁰.

A socióloga Maurinete Lima, afrodescendente, migrante nordestina em São Paulo, se sentiu diretamente atingida e enganada com o crime cometido contra Flávio Sant’Anna. Por ser também mãe de jovens negros, horrorizou-se com o assassinato e a intenção da polícia de forjar a cena para incriminar a vítima. “É uma indignação muito simples, porque eu me senti atingida também. Diziam uma coisa falsa para mim, eu me senti enganada.” (informação verbal)¹¹

O artista Daniel Lima atribui à sua mãe, Maurinete Lima, o primeiro passo para a criação da F3F. A indignação e o medo de que os filhos se tornassem vítimas fez com que a socióloga articulasse um protesto, o que viria, posteriormente, a se tornar o mote para a criação do coletivo.

[...] podemos dizer que a origem da Frente também se inspirou na minha mãe. Minha mãe é uma mulher negra que criou três filhos negros em São Paulo e em outras cidades do Brasil. Foi uma mãe que viu a notícia de um jovem negro assassinado pela polícia e também presenciou todo o processo de criminalização do suspeito, o que a fez perceber que isso poderia acontecer com um de seus filhos ou amigos de seus filhos. (LIMA, D.)¹²

Maurinete Lima convocou membros da rede de coletivos de artistas de São Paulo, muitos deles amigos e parceiros de ação coletiva de seus filhos, para um ato, um protesto ou algum outro esforço criativo. A partir desta convocação em reação ao episódio de violência policial contra Flávio Sant’Anna, formou-se um grupo transdisciplinar composto de artistas plásticos, atores, músicos,

⁹ No Brasil, os autos de resistência têm sido usados há décadas para registrar formalmente mortes de civis ocorridas em confrontos reais – e, segundo denúncias frequentes, muitas vezes forjados – entre policiais e supostos criminosos. Mediante esse expediente, um alto percentual das mortes praticadas por policiais não é investigado nem gera qualquer responsabilização dos agentes públicos.

¹⁰ Fonte: O ESTADO de São Paulo. **Dentista negro é morto por policiais em São Paulo**. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,dentista-negro-e-morto-por-policiais-em-sao-paulo,20040207p11498>. Acesso em: 28/03/2018.

¹¹ Informação verbal fornecida a Francielly Rocha Dossin por Maurinete Lima, *apud* DOSSIN, 2009, p. 76.

¹² Lima, Daniel. [Entrevista cedida a] Rodrigo Martí, do LatinArt, em 14/03/2014. Tradução nossa. Disponível em: <http://www.latinart.com/transcript.cfm?id=127>. Acesso em: 15/03/2020.

cinéasta, dançarina, designer gráfico, historiador, socióloga, advogada e cenógrafo. São eles: Achiles Luciano, André Montenegro, Cássio Martins, Cibele Lucena, Daniel Lima, Daniel Oliva, Eugênio Lima, Felipe Brait, Felipe Teixeira, Fernando Alabê, Fernando Coster, Fernando Sato, João Nascimento, Julio Dojcsar, Maia Gongora, Majoí Gongora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães, Roberta Estrela D'Alva e Will Robson.

No Brasil sempre teve essa questão de que se o problema do preconceito era social ou era racial. A Dona Maurinete falava muito de que foi vendida para ela, e para todo mundo, que se um negro ascendesse socialmente ele não sofreria o racismo porque o preconceito era uma questão social. E o caso do Flávio, para ela, era a prova de que não adianta um negro ascender socialmente, ele vai continuar sendo confundido com um ladrão, vai continuar sendo morto pela polícia. Era um caso emblemático. Então a primeira chamada foi uma reunião na casa dela em que ela convocou os filhos e os amigos dos filhos e falou: vamos fazer alguma coisa! (informação verbal)¹³.

Por esta época, em 2004, outros coletivos já estavam num processo maduro de trabalho desde o final dos anos 1990. Já vinham num processo de produção de imagem, de pesquisa sobre questões sociais e políticas, de ocupação da cidade e de manifestos político-poéticos. Os integrantes que se reuniram na Frente 3 de Fevereiro vinham de experiências anteriores de participação e prática em coletivos, já tinham os alicerces para trabalhar de forma horizontal e a partir de pesquisas. Cibele Lucena relembra a formação da Frente 3 de Fevereiro, mencionando a importância das experiências anteriores de seus membros em outros coletivos:

Dona Marinete aglutinou um núcleo que tinha já uma certa estrada, cada integrante de uma maneira. A fusão de linguagens da música, do teatro, das artes visuais, da intervenção na cidade, tudo isso acabou sendo o início da Frente 3 de Fevereiro. Então essas diferentes experiências potencializaram essa produção de imagens que, no primeiro momento, foram totalmente movidas por essa urgência de nomear o caso do Flávio como um caso de racismo policial. [...] Essas experiências se encontraram e foram se potencializando. Eu já tinha a experiência do Contrafilé, do Mico, em 2004 eu também já

¹³ Informação verbal fornecida por Fernando Coster em depoimento à autora em 23/06/2021.

conhecia e estava articulando com muitos coletivos latino-americanos. Em 2004 a gente já tinha se aproximado da Suely Rolnik, do Brian Holmes, que é um ativista e pensador importante nesse movimento de coletivos, de arte-ativismo, que trabalha muito a questão de negros, de cartografia. O Brian já tinha nos apresentado trabalhos e a existência de vários coletivos na Rússia, na Argentina, na Alemanha, então a gente já estava entendendo que não éramos um grupo isolado em São Paulo. Já estávamos entendendo que a gente fazia parte de uma história maior, de um processo histórico inclusive. (informação verbal)¹⁴

Os integrantes passaram a se reunir semanalmente para pensar, discutir e planejar suas ações. Em um de seus primeiros passos, publicam um manifesto fundacional onde declaram o repúdio ao assassinato de Flávio e denunciam o racismo que se apresenta de forma velada na sociedade brasileira, clamando por um posicionamento da população. Estes princípios e diretrizes já constavam claramente do manifesto:

Nós da frente Três de Fevereiro queremos, por meio deste manifesto, denunciar o profundo risco que toda a sociedade está correndo. No dia três de fevereiro, Flávio Ferreira Sant'Ana foi brutalmente assassinado pela polícia do Estado de São Paulo. Este crime horrendo não só demonstra a violência policial, como explicita a perigosa relação que existe entre a abordagem policial e o viés racista incutido na definição de quem é ou não suspeito. Tal prática evidencia também a falta de controle que a sociedade civil tem sobre aqueles que deveriam ser os agentes da sua segurança. A chamada "abordagem com motivação racial" não passa de eufemismo para o racismo policial (91% dos jovens negros do Estado de São Paulo já foram abordados pela polícia - Datafolha 2004), pois sua verdadeira e cotidiana ação é o enquadramento do cidadão negro como o suspeito preferencial de qualquer atividade criminosa. Essa ação decorre de um pensamento anterior disseminado na formação sociocultural do povo brasileiro que abrange desde a raiz etimológica da palavra negro e suas significações negativas (indivíduo de raça negra, preto, sujo, encardido, muito triste, lúgubre, perverso, escravo - do Dicionário Aurélio) até os efeitos discriminatórios que este pensamento tem sobre o cotidiano da nossa sociedade. A morte de Flávio demonstra a profunda cisão que existe entre os direitos individuais (garantidos na Constituição de 1988) e a realidade do dia a dia. Este caso mostra de maneira clara a real condição que vivemos, de fato não existe a chamada "democracia racial", apenas se camuflam as formas de discriminação racial. A sociedade, por sua vez, "terceiriza" a função discriminatória, criando a ilusão de que a

¹⁴ Informação verbal fornecida por Cibele Lucena em depoimento à autora em 11/08/021.

população brasileira está isenta da prática do racismo. Essa terceirização está incrustada no seio da corporação policial, que ironicamente tem uma grande parcela de policiais negros em seu efetivo, o que evidencia a urgência da necessidade de mudança nos parâmetros sociais vigentes, onde o jovem negro é "confinado" (na sua grande maioria) ao papel de algoz (policial) ou réu (bandido), daí a não aceitação de qualquer outro papel social que não esteja contido nestes dois parâmetros. Desta forma, o Brasil cria um dos mais cruéis e eficientes mecanismos de discriminação racial, posto que tal sistema exclui qualquer possibilidade de questionamento da existência do racismo na sociedade brasileira. Por tudo isto, nós da Frente Três de Fevereiro, queremos romper com este silêncio velado, convocando a sociedade a se posicionar diante da urgência latente desta realidade denunciando o esquecimento que a justiça, o poder público e a grande mídia tentam imprimir à questão do racismo frente à cidadania.

Dos princípios fundamentais:

Art. 3º: IV - promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação.

Art. 5º: XLII - a prática do racismo constitui crime inafiançável e imprescritível sujeito à pena de reclusão nos termos da lei.¹⁵

FRENTE 3 DE FEVEREIRO

O grupo se autodefine como:

A Frente 3 de Fevereiro é um grupo de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira. Sua abordagem cria novas leituras e coloca em contexto dados que chegam à população de maneira fragmentada através dos meios de comunicação. As ações diretas criam novas formas de manifestação sobre as questões raciais. Para pensar e agir em uma realidade em constante mudança, permeada por transformações culturais de diversas escalas e sentidos, se fazem necessárias novas estratégias. A Frente 3 de Fevereiro associa o legado artístico de gerações que pensaram maneiras de interagir com o espaço urbano à histórica luta e resistência da cultura afro-brasileira (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2020, p. 5).

Seus membros passaram a acompanhar como o caso de Flávio Sant'Ana estava sendo narrado pela mídia e perceberam que o assassinato estava sendo tratado como mais um caso de violência, que as notícias não davam a atenção necessária ao elemento racial presente. O coletivo começa então a pensar

¹⁵ Disponível em: <<http://www.frente3defevereiro.com.br/>>. Acesso em: 27/08/ 2018.

formas de apresentar uma narrativa que expusesse a questão racial incutida no crime e que denunciasse o flagrante da contradição social evidenciado pela ação policial.

Para nós, o assassinato de Flávio, um jovem dentista recém-formado, era mais um fato, era um caso exemplar, a denúncia de uma contradição social. Se existe a perpetuação de um ideário de democracia racial no Brasil – um discurso que nos afirma como uma país mestiço e, por isso, automaticamente “livre” de racismo – por outro lado, a morte de Flávio traz à tona a cotidiana tipificação do jovem negro como “suspeito”, como “ameaça”. O assassinato de Flávio Sant’Ana revela, então, a democracia racial como tentativa deliberada de negar as perversas práticas sociais pontuada por uma herança escravocrata. (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2020, p. 5)

Segundo Fernando Coster, logo quando começaram a pensar as ações, os integrantes acordaram que a proposta do grupo não seria a de fazer manifestações de rua nos moldes de protesto e gritos de guerra. O desejo do grupo era congregar arte e ativismo para criar novas narrativas, símbolos e expressões poéticas. Para isso, entenderam que deveriam trabalhar com a mídia digital, em especial a televisão. Entendiam que a ação simbólica deveria ter um alcance midiático. Coster comenta a respeito do papel que enxergava para o grupo, num momento em que havia profusão de coletivos e em que o desenvolvimento tecnologia permitia vislumbrar abordagens diferentes das tradicionais:

Quando a gente começou a pensar as ações de forma geral a gente falava assim: não tem mais espaço no mundo para manifestação de rua com milhares de pessoas, o mundo já não é mais esse, a gente está no mundo midiático, da televisão, então não funciona mais colocarmos uma multidão com faixa e grito de guerra, [...] agora é o momento da mídia, do digital, então não vamos fazer manifestação de rua. A gente vinha com esse raciocínio da ação simbólica e midiática. (informação verbal)¹⁶

As ações do coletivo se configuraram no campo simbólico em forma de ação direta. Escolheram a arte como forma de expressão pela liberdade de

¹⁶ Informação verbal fornecida por Fernando Coster em depoimento à autora em 23/06/2021.

experimentar e pensar a realidade, novas maneiras de se organizar e de inventar espaços para se estar junto.

Inseridas em um processo muitas vezes longo de produção artística, as ações partiam de uma pesquisa sobre uma temática específica e expressões de distintas linguagens foram produzidas com conteúdos que dialogavam entre si de forma muitas vezes complementar. O processo criativo se iniciava muitas vezes com intervenções urbanas que eram filmadas e fotografadas e seus resultados serviam de conteúdo complementar para outras ações. Editadas, faziam parte de projeções em apresentações musicais, ações educativas e documentários, por exemplo.

Sempre em consonância com o debate racial, as ações focaram em temas específicos e em acontecimentos noticiados pela mídia. No percurso percorrido pelo coletivo, as ações se concentraram em três eixos temáticos: o racismo policial, o mito da democracia racial e a arquitetura da exclusão. Esse trajeto decorreu naturalmente dos debates entabulados coletivamente, como relembra Daniel Lima:

O assassinato e a tentativa de forjar a cena do crime para incriminar um jovem negro colocou os integrantes do coletivo, no primeiro momento, no caminho de discutir o racismo a partir das relações raciais e da questão do racismo policial. Na sequência o coletivo debate a democracia racial como um elemento estruturante da sociedade brasileira. Por fim, o coletivo discute a questão da arquitetura da exclusão, de como essa exclusão racial se dá no espaço público, no confronto com a cidade e a ideia de entendimento da cidade. (informação verbal)¹⁷

Como forma de estruturar a apresentação do coletivo e a análise das obras, vamos apresentar na sequência pesquisas e ações diretas desses três grandes eixos temáticos abordados pelo grupo que ajudam a traçar as características do racismo na sociedade brasileira: o racismo policial, o mito da democracia racial e a arquitetura da exclusão. Muitas ações circulam por mais de um destes eixos, portanto, como forma de orientar a abordagem nesta pesquisa, vamos utilizar o critério de classificação estabelecido pelo coletivo na

¹⁷ Informação verbal fornecida por Daniel Lima em depoimento à autora em 12/07/2017.

primeira versão do livro *Zumbi Somos Nós: Cartografia do racismo para o jovem urbano*, lançado pelo coletivo em 2006¹⁸.

No eixo temático Racismo Policial, vamos apresentar as ações *Monumento Horizontal* e *Quem policia a polícia? e intervenção em cédulas de dinheiro que circulavam à época*. No eixo Mito da Democracia Racial, vamos apresentar o espetáculo *Futebol*. Já no eixo temático Arquitetura da Exclusão, vamos apresentar o filme homônimo *Arquitetura da Exclusão*.

A partir de informações coletadas em entrevistas, apresentamos outros coletivos que estabeleciam diálogo direto e influenciavam as ações da F3F.

2.2.1. Racismo Policial

A tipificação do jovem negro como “suspeito” é um dos pontos iniciais da pesquisa do coletivo para o entendimento do que seria o racismo policial. O que define o “elemento suspeito cor padrão”? Como se dá essa tipificação? Por que ela acontece? Quem são esses “elementos”? Onde eles moram? Essas são algumas das questões postas pelo coletivo na busca de compreender o estigma do “elemento suspeito”.

Tentar justificar a ação policial como “resistência seguida de morte” e forjar a cena para incriminar o suspeito denuncia como a polícia lida com o estigma da “atitude suspeita” e com a ausência de punição. Segundo Batista (2003, p. 103), o estigma da atitude suspeita não se relaciona a um ato suspeito em si, mas sim a um estereótipo social: pertencer a um determinado grupo social é o que desperta suspeitas automáticas. A perseguição a determinados grupos, “como forma de manter sob controle os deslocamentos e a circulação pela cidade”, ainda continua entranhada na cultura e nos procedimentos policiais do final do século XX (BATISTA, in FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 39). “Jovens pobres pardos ou pretos estão em atitude suspeita andando na rua, passando num táxi, sentados na grama do Aterro, na Pedra do Leme ou reunidos num campo de futebol.” (BATISTA, 2003, p. 103).

¹⁸ A obra *Zumbi Somos Nós*, da Frente 3 de Fevereiro, é composta pela trilogia livro, filme e obra musical (CD).

Fica claro que há um viés racista contido na atuação da polícia, evidenciado pela expressão “elemento suspeito cor padrão”. Ao investigarmos as raízes do racismo policial, a origem da polícia, em especial no Brasil, explicita que sua função é a repressão, o controle social das populações excluídas, a proteção da propriedade da elite, e não a proteção do cidadão. A polícia, e os policiais, acabam refletindo a organização geral da sociedade, que, no caso brasileiro, tem uma forte herança escravocrata. (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 10).

Para Lemgruber, quando a polícia se refere ao elemento suspeito, ela fala do elemento suspeito cor padrão, e “a cor padrão, nitidamente, está se referindo a um negro”.

A polícia é racista e o policial é racista. A corporação é racista na medida em que as instituições neste país são racistas. [...] o policial na sua atividade cotidiana incorpora esse racismo. Policial não tem cor, tem uniforme. Quer dizer, na hora que ele vestiu aquele uniforme, ele vai funcionar como um integrante de uma instituição que, historicamente, sempre trabalhou com um viés racista. O racismo está presente em todas as etapas do funcionamento do Sistema de Justiça Criminal. O negro é mais morto do que o branco. A diferença não está no estado socioeconômico. A polícia rotula de Auto de Resistência o que ela chama de confrontos com a população, mas, na verdade, o que a polícia está fazendo poderia ser, claramente, definido como Atos de Execução Primária. (LEMGRUBER, *in* FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 34).

Outro fator que levaria esses policiais a agirem de forma dissimulada seria a certeza de que os agentes públicos não estariam sob qualquer suspeita e estariam protegidos de condenações por agirem em “legítima defesa” e “em cumprimento do dever”. Segundo o estudo *Desigualdade Social e Segurança Pública em São Paulo*¹⁹, 94% dos inquéritos contra policiais autores de mortes de civis no Estado de São Paulo entre 2009 e 2011 foram concluídos sem o indiciamento dos policiais.

¹⁹ DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS. **Desigualdade Social e Segurança Pública em São Paulo**. São Carlos, SP. 2014.

Sevcenko (*in* FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 34) contextualiza que, no âmbito da Revolução Industrial, a polícia surge na Inglaterra para estabelecer um controle disciplinar sobre a camada operária, surge como um aparato de controle social. Em sociedades muito homogêneas, como a inglesa, vigora o mito do policial como bom cidadão, exemplar no trato social. O comportamento da polícia começa a se degradar no pós-guerra, com a chegada de maiores contingentes de imigrantes. A polícia muda sua abordagem quando passa a estar em um cenário de heterogeneidade social, onde existe um grupo que é “estigmatizado”.

Como escreve a Frente, na “heterogeneidade constitutiva de uma sociedade” como a brasileira, onde negros e índios são considerados como uma “presença estranha à cidadania”, apesar de avanços e mudanças de cultura nas últimas décadas, permanece a concepção de que esse é o grupo potencial dos excluídos ao qual as regras da cidadania não se aplicam.

Desde o começo a polícia trouxe essa ênfase fortemente repressiva, muito mais do que agir como elemento assegurador da ordem pública e, obviamente, do bem-estar da qualidade de vida. Não era essa a função. No princípio era repressiva, era essa de perseguir gente que tinha determinados perfis. O perfil do anarquista europeu e o perfil do quilombola do período final do século XIX. (SEVCENKO *in* FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 36)

O primeiro trabalho realizado pelo coletivo foi *Monumento Horizontal* (2004), uma intervenção urbana em cimento que incluía uma placa de ferro. Foi construído em sentido horizontal, seguindo a lógica de lapide funerária, sobre o asfalto onde Flávio foi assassinado.

A silhueta de um corpo em escala real foi desenhada e pintada de preto sobre um fundo vermelho e, em seu interior, a seguinte frase: “AQUI! FLÁVIO SANT’ANA FOI MORTO PELA POLÍCIA MILITAR DE SÃO PAULO”. Ao redor da silhueta, também se podia ler “03 FEV 2004”, data da morte, e “RACISMO + 1 VÍTIMA”. A ação foi realizada dois meses após o assassinato de Flávio em um “ato simbólico” junto à sua família e outros grupos comprometidos com a mesma causa política.

Imagem 2 - *Monumento Horizontal*. Frente Três de Fevereiro, 2004.



Disponível em: <http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro-monumento.html> Acesso em: 10/03/2018.

O monumento foi construído com o intuito de ser uma intervenção permanente, pela memória deste jovem e de tantas outras vítimas do racismo policial. No dia seguinte à intervenção, o monumento foi vandalizado e a placa de ferro foi retirada do local por policiais, segundo relatos de trabalhadores das redondezas.

Uma semana depois, o coletivo reconstruiu a obra, conforme imagem acima, desta vez utilizando apenas concreto e pigmento vermelho, “uma estratégia mais barata e duradoura”, criando uma imagem mais impactante, um corpo envolto de sangue e feridas abertas. No dia seguinte, o monumento foi novamente destruído (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 20).

O *Monumento Horizontal* foi inspirado em um dos trabalhos do coletivo GAC – Grupo de Arte Callejero, da Argentina, como relembra Cibele Lucena:

Em uma das primeiras reuniões que a gente fez veio a ideia de fazer um monumento horizontal para o Flávio Sant’Ana lá no local onde ele foi assassinado, na Zona Norte de São Paulo. Essa estratégia, essa ação de produzir um monumento horizontal, é uma ação inspirada no GAC - Grupo de Arte Callejero, e nos coletivos da Argentina que estavam já há muitos

anos organizados na luta pelos direitos humanos a partir de toda a violência atual e da ditadura na Argentina, os filhos dos desaparecidos, as Madres da Plaza de Mayo, os movimentos sociais e artísticos, estavam produzindo imagem e sons de intervenção, estavam inspirando a gente. (informação verbal)²⁰

O GAC é um coletivo de artistas que surgiu no final dos anos 1990 na Argentina com a proposta de produzir intervenções visuais e performáticas se apropriando de espaços públicos, fora dos circuitos expositivos tradicionais, e considerando os aspectos locais, territoriais, nas suas dimensões físicas, sociais e culturais.

As principais motivações das intervenções do GAC seguem duas grandes linhas temáticas: de um lado, a denúncia dos crimes contra a humanidade cometidos pela última ditadura militar e a genealogia do genocídio na Argentina, e de outro, a luta contra as políticas econômicas neoliberais implementadas no país a partir da década de 1990 e suas consequências sobre a vida da população. Produzem um trabalho coletivo e anônimo, inspirado no conhecimento popular²¹.

Um dos trabalhos do GAC foi uma homenagem aos mortos pela polícia de Buenos Aires em uma repressão a protestos contra a crise econômica que ocorreram de 19 a 21 de dezembro de 2001. Realizaram ações e intervenções na capital do país em conjunto com outros grupos e com os familiares dos civis mortos.

Na ocasião, placas em azulejo branco e lambe-lambes foram confeccionados com a estética de lembretes populares e cimentados ou colados onde os manifestantes haviam sido assassinados. O coletivo também realizou uma leitura em voz alta no local, a qual identificava nominalmente os possíveis responsáveis pelos assassinatos e homenageava cada um dos manifestantes mortos, relembrando dados biográficos das vítimas.

O objetivo das homenagens era invadir o espaço asséptico da história. Deixar uma marca, um sinal, uma marca. Fazer do lugar

²⁰ Informação verbal fornecida por Cibele Lucena em depoimento à autora em 11/08/2021.

²¹ Disponível em: <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/quienes-somos-2/> Acesso em: 13/08/2021.

do espaço urbano pensado para o não-lugar, o lugar com sua memória, fazê-la presente ativamente, atualizá-la, apontá-la. Apelar com uma voz dissidente, construir um espaço que abra e não solidifique os sentidos, denunciar a morte dos manifestantes no mesmo local do evento e a autoria da força policial e parapolicial. (CARRAS, 2009, p. 138, tradução nossa)

Imagem 3 - Homenagens feitas pelo GAC em 2002 no local onde manifestantes foram mortos pela repressão policial em Buenos Aires, AR. Montagem feita pela autora.



Disponível em: <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2002/01/10/homenaje-a-los-caidos-por-la-represion-policial-del-20-de-diciembre-de-2001/> Acesso em: 13/08/2021.

Monumentos rememoram o passado, transmitem para a posteridade um fato ou uma pessoa que deve ser conhecido, reconhecido e perpetuado. “Oferecem a possibilidade de referência espacial, através da percepção, e temporal, pela via da memória” (FREIRE, 1997, p. 41, *apud* MESQUITA, 2011, p. 251). Geralmente apresentados em formato verticalizado, concentram-se em episódios comemorativos ou em reminiscências de morte. De natureza duradoura, os monumentos tendem a expor uma perspectiva particular da história de grandes acontecimentos ou de notáveis vencedores. Em outra perspectiva, monumentos efêmeros propõem apresentar “versões não oficiais ou esquecidas de fatos”. Um monumento popular pode perpetuar a memória de algo que deve ser lembrado como atitude coletiva por mudança social e a transformação da violência em resistência simbólica” (MESQUITA, 2011, p. 251).

Uma outra ação do coletivo foi o cartaz *Racismo Policial: Quem Policia a Polícia?* e as intervenções em muros da cidade de São Paulo. O cartaz surgiu a

partir de experiências, reflexões e proposições geradas durante o projeto Zona de Ação (ZA)²².

O projeto, realizado em 2004 em parceria com o Sesc-SP, propôs aos grupos A Revolução Não Será Televisada (ARNST) + Frente 3 de Fevereiro, Bijari, Cobaia, Contra Filé e ao coletivo argentino Grupo Arte Callejero – GAC que, imersos na realidade e atentos a uma das cinco zonas em que se divide a cidade de São Paulo, realizassem um laboratório de investigação, ação e reflexão coletiva sobre o espaço urbano.

A programação, que fez parte do Fórum Cultural Mundial, contou com processos de investigação, intervenções artísticas, workshop e debates com a teórica Suely Rolnik, o ativista norte-americano Brian Holmes e os coletivos. Foi proposto que cada coletivo ocupasse uma das cinco macrorregiões da cidade para realizar suas pesquisas e intervenções. Os processos foram apresentados na Mostra Sesc de Arte em uma exposição coletiva no Sesc Paulista, de 15/06/2004 a 30/07/2004²³.

A cidade de São Paulo, centro de uma megalópole latino-americana que, à época, abrigava cerca de 18 milhões de habitantes, concentra por natureza uma infinidade de conflitos sociais. Uma das temáticas sociais abordados por estes coletivos e levantadas no Zona De Ação são questões que orbitam o direito

²² O Zona de Ação foi um projeto pensado e elaborado conjuntamente pelos coletivos para o Sesc-SP. Participaram da elaboração Lucas Bambozzi (COBAIA), Daniel Lima (ARNST/Frente 3 de Fevereiro), Rodrigo Araújo (BijaRi) e Cibele Lucena (Contra Filé).

O projeto carrega uma grande importância para os coletivos de São Paulo: foi o primeiro projeto elaborado conjuntamente por esta rede de coletivos, com alto orçamento e financiado por uma instituição sem que se exigisse necessariamente a apresentação de um produto final. O que se financiou foi a pesquisa e não o produto final, algo incomum em instituições formais como o Sesc. Com o aceite da instituição, os coletivos puderam se concentrar no processo de pesquisa e produção coletiva, sem o compromisso de garantir um produto final específico.

O Sesc sabia apenas que, ao final do processo, haveria uma exposição, mas os coletivos não tinham como prever ou garantir o que seria apresentado. O resultado dependia do andamento dos processos dos coletivos em suas investigações e ações realizadas nas quatro zonas da cidade de São Paulo.

Fonte: Informação verbal fornecida por Geandre Tomazoni (BijaRi) e Milena Batista Durante em depoimento à autora em 30/03/2021.

²³ Fonte: Revista E – Sesc São Paulo - junho de 2004 - Ano 10 – n. 12. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/2004_junho_revista_e_ano_10_n_12. Acesso em: 10/03/2021.

à cidade. Cidade para quem? Quem determina quem e como serão ocupados os espaços públicos da cidade? Quem determina as transformações que sofrerá o espaço público urbano? Quem se beneficia com tais transformações?

A Frente 3 de Fevereiro foi convidada para atuar em parceria com o coletivo *A Revolução Não Será Televisionada* – ARNST. Realizaram investigações sobre a violência policial na Zona Sul de São Paulo. Visitaram o cemitério São Luís, no bairro Jardim São Luís, para ver informações nas lápides sobre a idade dos mortos e constataram um “um grande número de mortos com menos de 30 anos de idade, consequência da violência que atinge a camada jovem da população.” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2020, p. 54). Criaram um cartaz impresso, com tiragem de 500 exemplares em serigrafia, no qual se lia: “Racismo Policial: Quem Policia a Polícia?”. Fernando Coster relembra os bastidores:

A gente tinha muito claro que tínhamos que fazer ações para quem estava no lugar, a gente tem que fazer a ação para quem está aqui vendo o lambe-lambe sendo pregado no muro, mas o registro é também muito importante, em foto e em vídeo, porque depois a gente pode editar e replicar na TV. Não existiam redes sociais na época, mas a gente tinha a consciência de que, a gente gravando, isso poderia se espalhar. Tem o impacto de quem está no local e depois o impacto de quem vê na mídia. Então tem essa questão de criar ações simbólicas e políticas ao mesmo tempo. Neste caso do ZA [Zona de Ação], é não ser indireto, dar nome aos bois. Então não é violência policial, é racismo policial. [...]. Então a gente ficou discutindo como seria a frase, tem que ser forte, tem que ter potência, tem que ter apelo. No ZA a gente fez a intervenção, a gente gravou a ação no Jardim São Luís, a gente foi no cemitério gravar as lápides ver a idade dos mortos, entrevistamos pessoas. Fomos numa escola pública, entrevistamos a diretora que era negra e falou sobre o racismo. (informação verbal)²⁴.

Em uma das muitas intervenções, os cartazes foram colados em pontos estratégicos da cidade, como o entorno do Primeiro Batalhão da Polícia Militar de São Paulo, baseado no mesmo Jardim São Luís, responsável na época pelo terceiro maior número de mortes de civis em ocorrências policiais. Com a ação, o grupo segue o questionamento sobre a noção de “atitude suspeita” como

²⁴ Informação verbal fornecida por Fernando Coster à autora em depoimento colhido em 23/06/2021.

justificativa comum para a intimidação e morte de moradores da periferia paulistana por policiais militares.

Imagem 4 - Racismo Policial: *Quem Policia a Polícia?* Frente Três de Fevereiro, 2004.



Fonte: <http://casadalapa.blogspot.com.br/search/label/frente%203%20de%20fevereiro>. Acesso em: 22/04/2018.

A Frente 3 de Fevereiro utiliza-se com frequência do mecanismo textual em suas obras. A frase *Racismo Policial: quem policia a polícia?* desloca a atenção do cartaz e da figura estampada para instigar uma consciência crítica do público. Quem observa a conduta da polícia? A pergunta nos leva a outra reflexão. Pouco importa concluirmos ser a Instituição Polícia, o Governo Estadual ou o Estado, que está hierarquicamente acima do policial, mas sim que o policial age conforme valores institucionais: se a ação policial é racista, é porque a instituição à qual ele responde também o é.

O instaurar de uma nova relação com o público, mais participativa, e provocar uma interação e participação do público com a obra de arte, com o intuito de retirá-lo de um estado de alienação, já acontecia na arte brasileira desde os anos 1960, com os neoconcretistas. A F3F, ao produzir cartazes lambe-lambes, um meio de comunicação e publicidade muito utilizado pela arte

de rua desde o pós-guerra, objetiva criar essa relação não com sujeitos únicos, mas sim provocar esse despertar nas massas.

O artista Daniel Lima fala sobre a importância de se provocar no público uma reflexão que não se fecha em si e do embate entre os membros para a produção artística, no início da formação do coletivo, para que a ação não ficasse apenas no campo ativista.

É superinteressante esse paradigma de como, para um trabalho ativista, é importante que a mensagem política não seja tão fechada e, para o artista, é importante que ela tenha abertura [...].

Então, no nosso primeiro cartaz, *Racismo Policial: Quem policia a polícia?*, foi o primeiro momento em que esse embate veio, porque o tema da Frente era um tema muito mais ativista que dos outros coletivos, porque nasce da morte de uma pessoa. Então a gente não estava brincando sobre determinadas situações, nem o humor ou a irreverência da arte jovem caberia dentro do trabalho.

Era um trabalho que tinha um peso social muito maior, e já nesse cartaz aparece a questão: como que a gente pode dizer que a polícia é racista? Tá, legal! Essa afirmação é coerente, mas ela fecha, ela não é um trabalho de arte. E aí parte do grupo, metade do grupo discorda da abordagem. [...]

Já estava posta essa questão de que uma parte do grupo acreditava muito num ativismo e pressionava para que a mensagem não fosse irônica, não tivesse tantas interpretações, não fosse tão poética e aberta e que guiasse sim a uma discussão social.

E uma outra parte do grupo dizia: “Não, a gente tem que apresentar isso como um trabalho artístico. Não adianta, se a gente fizer um trabalho panfletário de fechar em uma afirmação, a gente vai matar o trabalho, ele vai perder a reverberação e a comunicação”.

E no cartaz a gente colocou todas essas questões. Se você pensar, o pôster é um “bandeirão” em miniatura, já está lá o ponto de interrogação que vai aparecer na bandeira fundamental da trilogia das bandeiras que é *Onde Estão os Negros?*, o ponto de interrogação já estava lá. (informação verbal)²⁵

Uma outra obra produzida no processo de pesquisa sobre o racismo policial e a noção de “atitude suspeita” foram as intervenções em cédulas de moeda corrente. Com o intuito de fazer circular informações, o coletivo confeccionou carimbos com mensagens e dados sobre o racismo policial e os utilizou em cédulas da moeda brasileira. Na nota de R\$ 1,00, o coletivo estampou

²⁵ Informação verbal fornecida por Daniel Lima à autora em depoimento em 21/02/2019.

a mensagem “*RACISMO POLICIAL – 91% dos jovens negros já foram parados pela polícia. Dados: Datafolha Fev.2004*”.

Imagem 5 - Intervenção em nota de moeda corrente. Frente 3 de Fevereiro, 2004.



Fonte: <http://casadalapa.blogspot.com.br/search/label/frente%203%20de%20fevereiro>
Acesso em: 20/04/2018

Essa intervenção “reedita” as ações de Cildo Meirelles em *Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Cédulas*, desenvolvidas em 1970. Compostas por duas séries, *Projeto Coca-Cola* e *Projeto Cédula*, consistiram em estampar mensagens políticas em garrafas retornáveis de Coca-Cola e em cédulas de cruzeiro, moeda à época, e devolvê-las para circulação. Veja-se registro do projeto de Cildo Meirelles.

Imagem 6 - Projeto Cédula, de Cildo Meirelles, 1975.



Fonte: <http://cildomeireles.blogspot.com.br/2010/10/quem-matou-herzog.html> Acesso em: 21/04/2018.

Nas cédulas, Cildo Meireles estampou a mensagem “Quem matou Herzog?”, com o objetivo de colocar em xeque a versão oficial dos militares brasileiros, que insistiam na tese de que o jornalista Vladimir Herzog teria se suicidado depois de detido pelas forças da repressão (HERKENHOFF, 2001, *apud* DOSSIN, 2009, p. 85).

Mais uma vez, não se tratava de descobrir “quem” havia conduzido o jornalista à morte, mas, sim, de “denunciar uma estrutura de poder autoritária que usava a tortura como uma prática comum” (RIVITTI, 2007, p. 47). Isso se aplica também à intervenção na nota de R\$ 1,00, da Frente 3 de Fevereiro: o intuito é denunciar que a quase totalidade dos jovens negros já foi abordada pela polícia, mas a reflexão por trás do dado bruto é: por que isso acontece? “Assim, banalizando-se o “assunto”, põe-se às claras o mecanismo pelo qual a espetacularização dos fatos sociais substitui o interesse político desse fato” (Idem).

2.2.2. Mito da democracia racial

Segundo Abdias Nascimento, em *O Genocídio do Povo Brasileiro*, especulações intelectuais apoiadas pelas chamadas ciências históricas fizeram surgir no Brasil o conceito de democracia racial. Esta refletiria uma situação concreta da dinâmica da sociedade brasileira, segundo a qual pretos e brancos supostamente conviveriam em harmonia, com iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas. A existência dessa pretendida igualdade racial seria “o maior motivo de orgulho nacional” [...] e “a mais sensível nota do ideário moral no Brasil, cultivada com insistência e com intransigência”. A democracia racial “é subtraída à discussão científica como ideologia e racionalização que é de uma realidade possivelmente ilusória”, “a pretendida democracia racial realmente é uma ficção ideológica” (AZEVEDO, 1968, pp. 10, 29, *apud* NASCIMENTO, 2016, pp. 48, 53).

Segundo Nascimento, as classificações comumente mantidas pelas ciências sociais para tentar definir o negro no Brasil designam o brasileiro ora por sua marca (aparência) ora por sua origem (raça e/ou etnia). Os cientistas,

quando usam conceitos como fenótipo ou genótipo no Brasil, estariam falando de marca determinada pelo fator étnico e/ou racial.

Um dos exemplos mais convincentes se encontra no internacionalmente famoso historiador Gilberto Freyre, fundador do chamado *lusotropicalismo*, a ideologia que tão efetivos serviços prestou ao colonialismo português. A teoria lusotropicalista de Freyre, partindo da suposição de que a história registrava uma definitiva incapacidade dos seres humanos em erigir civilizações importantes nos trópicos (os “selvagens” da África, os índios do Brasil seriam documentos vivos desse fato), afirma que os portugueses obtiveram êxito em criar, não só uma altamente avançada civilização, mas de fato um paraíso racial nas terras por eles colonizadas, tanto na África como nas Américas. (NASCIMENTO, 2016, p. 49)

Ainda segundo Nascimento, Freyre, em *O Mundo Que o Português Criou*, glorifica a civilização tropical portuguesa a partir da teoria da miscigenação, cultural e física, entre negros, índios e brancos, cuja prática revelaria uma sabedoria única, uma espécie de vocação específica do português. Critica eufemismos cunhados por Freyre com o intuito de racionalizar as relações raciais no país, como, por exemplo, a ênfase e a insistência de Freyre na utilização do termo *morenidade*, e o paternalismo, neocolonialismo e racismo presentes na obra do pernambucano.

[...] tanto o paternalismo quanto o neocolonialismo e o racismo que permeiam a obra de Gilberto Freyre são mais perniciosos que todo o elenco de eufemismos. Batizados estes de *morenidade*, *metarraça* ou qualquer outro nome que sua imaginação possa fantasiar, a farsa de Gilberto Freyre se desarticula na condição do seu próprio raciocínio e de suas próprias palavras; pois o paladino das mestiçagens etnoculturais afirma que estas ocorrem entre os brasileiros “sem que signifique repúdio à *predominância* dos valores culturais europeus na formação brasileira” (NASCIMENTO, 2016, p. 52).

Para o sociólogo Florestan Fernandes,

Todos que leram Gilberto Freyre sabem qual foi a dupla interação [entre senhores e escravos], que se estabeleceu nas duas direções. Todavia, em nenhum momento essas influências recíprocas mudaram o sentido do processo social. O negro

permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como “igual”. (FERNANDES, 2007, p. 15)

Para o antropólogo Kabengele Munanga, no texto *Ambiguidades do Racismo à Brasileira*, o mito da democracia racial proclama o Brasil como um paraíso racial, onde as relações entre brancos e negros, brancos e índios etc. seriam harmoniosas, isto é, sem preconceito e sem discriminação, a não ser de ordem socioeconômica, que atingiria todos os brasileiros e não se basearia em cor da pele. Para se consolidar e tornar-se cada vez mais forte, o mito manipula alguns fatos evidenciados na realidade da sociedade brasileira, como a mestiçagem, as personalidades míticas e os símbolos de resistência cultural negra no país. Segundo Munanga, o mito da democracia racial viria para afirmar que somos um povo mestiço, nem branco, nem negro e nem índio, uma nova “raça” brasileira, uma raça mestiça. “Quem vai discriminar quem, se somos todos mestiços?” (MUNANGA, 2019, p. 38).

O mito [da democracia racial] vai reafirmar a dupla mestiçagem, a biológica, que passa pela miscigenação, e a cultural, que passa pelo sincretismo. Quem leu *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, sabe muito bem do que se trata. Os aspectos da resistência cultural negra que se tornaram símbolos da identidade nacional, como a música, a dança, a culinária e, principalmente, a religião, são bem manipulados pelo mito para afirmar a harmonia entre os grupos, a ausência do preconceito e da discriminação. Se o Brasil aceita as religiões de origem africana, como o candomblé e a macumba, isso é prova, dizem, de que o Brasil não é racista. Se gostamos de música negra, que já é nossa, é outra prova. (MUNANGA, 2019, pp. 38-39).

O autor traz como exemplo de reafirmação do mito da democracia racial a utilização de personalidades “míticas”, como Pelé e outras grandes estrelas do futebol, para mostrar que bastaria ter dinheiro para que todas as portas se abrissem.

É exatamente o futebol que a F3F usa como metáfora para falar do mito da democracia racial. “A mestiçagem criou no Brasil uma sensação de harmonia e acomodação dos diferentes povos que construíram esse povo, povo brasileiro. Uma aparente afetividade entre os diferentes.” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2020, p. 75). Para o coletivo, o futebol, assim como o carnaval, são símbolos que

carregam o estigma de que no Brasil há uma harmonia entre as relações raciais. Daniel Lima reforça a potência desses símbolos:

[...] uma estratégia que a Frente [3 de Fevereiro] usou, [primeiro com o futebol] e depois foi trabalhar sobre o Carnaval, mas no Rio de Janeiro, foi a ideia de trabalhar com mitos nacionais, ou seja, grandes pontos de convergência da sociedade que passam tanto a história, que passam pela organização social e, principalmente, sobre a representação, como a gente cria representação de si mesmo. Tanto o Carnaval como o futebol são alicerces da sociedade brasileira. (informação verbal)²⁶

Uma das ações realizadas pelo coletivo e que expôs o debate sobre o mito da democracia racial é o espetáculo *Futebol*, apresentado pela primeira vez na abertura do 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, em 6 de setembro de 2005. A performance segue a proposta de multilinguagem, recorrente nas ações do coletivo, sendo poesia e, ao mesmo tempo, música, vídeo-projeção e teatro.

O mote da performance é um caso de racismo no futebol brasileiro que, à época, havia acabado de acontecer. Durante uma partida em São Paulo (SP), o jogador são paulino Edinaldo Batista Libânio, conhecido como Grafite, foi vítima de insultos de teor racista praticados pelo argentino Leandro Desábato, que então defendia o Quilmes.

A gente foi convidado pelo Videobrasil [para] fazer uma performance, era esse o tema daquele ano. Nos reunimos para discutir o que estava acontecendo no país e infelizmente casos de racismo seguiam e seguem acontecendo. Naquele momento, tinha acabado de acontecer o caso do Grafite, um caso de racismo no futebol que teve repercussão na mídia. Identificamos que o futebol era um palco em que a gente podia abrir vários assuntos a partir dele, que podíamos falar sobre o mito da democracia racial. E aí começamos essa questão do futebol, atos simbólicos e políticos que servissem para quem está no local e que pudessem ser gravados e utilizados no espetáculo e também aparecer na mídia. (informação verbal)²⁷

²⁶ Informação verbal fornecida por Daniel Lima em depoimento à autora em 21/02/2019.

²⁷ Informação verbal fornecida por Fernando Coster à autora em depoimento em 23/06/2021.

Também neste caso o coletivo passou a acompanhar como o caso de racismo específico vinha sendo noticiado pela mídia. A detenção de um desportista por racismo, algo inédito no futebol brasileiro, suscitou longos e profundos debates na justiça e na mídia. O tom dado pela mídia e imprensa especializada revelou o quanto o tema racismo ainda era um tabu entre profissionais do futebol e forneceu elementos para a concepção de uma ação artística que envolvesse o esporte e promovesse o debate sobre democracia racial.

No Brasil, o racista é sempre o outro, e o Grafite caiu que nem colher na sopa, aí estava um caso de racismo que nem nos competia, nos competia delatar o outro. Essa é a diferença entre um fato e um evento. O fato é aquele com o qual a gente convive no dia a dia. E o que é um evento? Um evento é quando o fato adquire significação. Então, o que me interessa pensar por que o caso Grafite ganhou repercussão na mídia, se nós convivemos com isso todo o tempo? Por que esse fato se transformou em evento? Na minha opinião, é porque se tratava da demonstração de um 'preconceito de ter preconceito'. Ou seja, nessa sala ninguém tem preconceito, mas todo mundo conhece um desgraçado que tem preconceito. Então, estamos cercados por racistas e resistimos. (SCHWARCZ, Lilia, *in* FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2020, p. 76).

O coletivo iniciou uma pesquisa nos programas televisivos, juntando material televisivo sobre o caso Grafite: programas esportivos, de entretenimento e jornalísticos dos mais diversos canais da televisão brasileira. O grupo reuniu e editou esse material como conteúdo para projeções a serem feitas durante uma performance. Fernando Coster relembra o processo, e aponta as influências estrangeiras que, a partir de um ponto de partida tão brasileiro quanto o futebol, ajudariam a formular uma obra que viria a repercutir no exterior:

[...]a gente fez uma edição para o *Futebol* [...] baseada em uns vídeos que a gente viu por aí, o documentário *Surplus*²⁸ e outro

²⁸ *Surplus: Terrorized Into Being Consumers* (Mais-valia: Aterrorizados para serem consumidores, em tradução livre) é um documentário de 2003 dirigido pelo sueco Erik Gandini. Foi editado à maneira de videoclipe, utilizando-se da repetição (*rewrite*) de imagens e sons para destacar fatos que marcaram o mundo no início do século XXI e

programa de TV, *Guerrilha News Network*²⁹, que também fazia esse tipo de edição que ficou na moda de repetir as falas, pegar a fala de um e colocar na boca de outro, de musicar essas falas. Muitos grupos começaram a fazer esse tipo de edição com material de mídia: pegava um discurso [...] e fazia uma edição misturando com outras coisas.

A gente pegou o caso do Grafite, por exemplo, sobre o racismo no futebol e não fizemos uma reportagem, coletamos imagens de programas de TV e fizemos uma edição musical da repercussão na mídia do caso. (informação verbal)³⁰

O espetáculo começa com a discotecagem e falas de Eugênio Lima e Will Robson, seguidas da projeção de imagens coletadas e editadas de programas televisivos. A F3F produziu um recorte da repercussão midiática do caso de ofensa racial ocorrido em campo. A edição, em formato de repetição de imagens e sons, destacava a forma como a mídia vinha noticiando o caso, ora considerando exagerada a prisão do jogador Desábato ora espetacularizando o ocorrido, ou ainda ironizando-o.

As apresentações audiovisuais de imagens editadas e imagens de intervenções produzidas em interação com teatro e música vinham em parte da experiência prévia de Fernando Coster e Daniel Lima no coletivo *A Revolução Não Será Televisada - ARNST*³¹. Segundo Coster, no espetáculo *Futebol*, os integrantes da F3F recorreram à “[...] ideia da ARNST de gravar, editar

discutir questões relacionadas ao consumismo e à globalização, sob a perspectiva do filósofo John Zerzan.

²⁹ Guerrilla News Network, Inc. (GNN) foi um site de notícias e produtora de televisão independente que operou de 2000 a 2009 abordando importantes assuntos através de uma narrativa própria.

³⁰ Informação verbal fornecida por Fernando Coster à autora em depoimento em 23/06/2021.

³¹ O nome do coletivo ARNST e do programa homônimo remetem à música *The Revolution Will Not Be Televised*, de Gil Scott-Heron. Além de apresentações audiovisuais, o grupo brasileiro também produziu um “antiprograma” televisivo na TV USP. Seus membros identificaram uma demanda de artistas plásticos em ampliar o acesso do público aos vídeos que produziam e que ficavam restritos aos circuitos de arte em museus e galerias. O antiprograma propunha problematizar o papel da mídia na “consolidação de uma dinâmica de comunicação social excludente e alienante”. (MAIA, 2015, p. 202). Assim como Hakim Bey propõe, em seu livro *Zona Autônoma Temporária*, o objetivo era agregar uma negatividade reflexiva ao espetáculo. A abertura do programa na TV USP convocava os telespectadores a olhar atentamente às câmeras que, ao mesmo tempo em que serviam para vigiar e controlar a sociedade, deveriam ser apropriadas pela população que não se sentisse representada nos programas televisivos da mídia tradicional.

rapidamente, chamar pessoas para o palco, músicos, fazer a trilha ao vivo e projetar os vídeos”.

O coletivo ARNST havia sido criado em 2002, no contexto da mídia tática, pelos jovens artistas André Montenegro, Daniel Lima, Daniela Labra e Fernando Coster, que se juntaram para produzir vídeos com mensagens críticas e realizar apresentações audiovisuais. De sua atuação no ARNST, Fernando Coster aponta como as afinidades e interações com artistas da música e do teatro ajudaram a desenvolver uma prática que, no âmbito da Frente 3 de Fevereiro, teria grande importância:

Uma coisa importante que conta bastante para a Frente 3 de Fevereiro são as apresentações audiovisuais do ARNST. [No ARNST] a gente gravava e editava o material dos vídeos e a gente começou a chamar grupos convidados, coletivos do teatro e da música, e fazer apresentações audiovisuais onde a gente apresentava os vídeos das intervenções. Uma coisa de VJ, nessa época estava bem em voga essa coisa do VJ, projetar vídeos às vezes editados ou onde os efeitos eram colocados ao vivo. E com os aliados do teatro e da música, a gente começou a fazer apresentações audiovisuais que misturavam as linguagens teatro, música e vídeo projetado. (informação verbal)³²

O roteiro do espetáculo *Futebol*, apresentado no teatro do Sesc Pompeia, em São Paulo, foi elaborado a partir de uma entrevista que o coletivo realizou com o sociólogo e cineasta Noel dos Santos Carvalho. A atriz e *slammer* Roberta Estrela D’Alva criou interpretações poéticas das falas do entrevistado, que foram mescladas com músicas e projeções ao vivo no palco, localizado no centro de duas plateias. O espetáculo, “uma paródia de um jogo ao vivo”, apresentou uma crítica à ideia do futebol como um ambiente democrático e livre de racismo.

A gente viu um filme do Spike Lee, *A Huey P. Newton Story*³³, que era um *spoken word* de um ator fazendo um poema sobre o

³² Informação verbal fornecida por Fernando Coster à autora em depoimento em 23/06/2021.

³³ *A Huey P. Newton Story* é uma adaptação cinematográfica norte-americana de 2001 dirigida por Spike Lee. O filme foi criado, escrito e apresentado como um monólogo do ator Roger Guenveur Smith no The Public Theatre, fundado em Nova Iorque por Joseph Papp.

Huey Newton, um ex-Pantera Negra³⁴ que foi preso. Era um espetáculo de teatro que ele filmou com um ator que também tinha trabalhado no filme *Do The Right Thing*³⁵, e a gente "chapou" com aquilo. Tivemos a ideia de entrevistar um pensador negro, o Noel [dos Santos] Carvalho, para falar sobre essas questões do futebol, do racismo no futebol, do racismo em geral, do mito da democracia racial. Fizemos uma grande entrevista com ele em vídeo e o jeito que ele falava e o conteúdo e a forma como ele falava vimos que dava para transformar em poesia falada, em *spoken word*. Então a gente selecionou trechos da entrevista do Noel e a Roberta [Estrela D'Alva] poetizou. (informação verbal)³⁶

A influência para a produção do espetáculo em poesia falada foi a atuação da companhia de teatro Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. A trupe, fundada em São Paulo em 1999, incorpora elementos da cultura hip-hop – como *breakdance*, grafite e rap – a seus trabalhos. O grupo investe na oralidade ritmada e na poética musical, em tom de denúncia social, para expor as urgências, dificuldades e contradições da vida nas metrópoles. Roberta Estrela D'Alva e Eugênio Lima são também integrantes do grupo teatral e trouxeram à F3F sua experiência de construir um espetáculo em poesia falada com tom de denúncia social.

³⁴ Os Panteras Negras foram um grupo e partido político norte-americano que surgiu na década de 1960 em defesa da comunidade afro-americana. Voltavam-se contra a violência policial contra os negros no contexto do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos.

³⁵ *Do the Right Thing* (no Brasil: *Faça a Coisa Certa*) é um filme de comédia e drama de 1989, produzido, escrito, dirigido e protagonizado por Spike Lee (EUA).

³⁶ Informação verbal fornecida por Fernando Coster à autora em depoimento em 23/06/2021.

Imagem 7 - Recortes do vídeo do espetáculo *Futebol*, da Frente 3 de Fevereiro, no 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil. Montagem feita pela autora.



Disponível em:

[http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2213384/Futebol de Frente 3 de Fevereiro o 15o Festival](http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2213384/Futebol%20de%20Frente%203%20de%20Fevereiro%20o%2015o%20Festival) Acesso em: 13/04/2021.

Para compor o conteúdo projetado no espetáculo, o coletivo também realizou intervenções em estádios de futebol, em conjunto com as torcidas organizadas. Foram desenroladas sobre o público presente bandeiras de larga escala, que foram filmadas e editadas para o conteúdo das projeções. Sobre essas intervenções específicas, abordaremos com mais detalhes no terceiro capítulo deste trabalho.

2.2.3. Arquitetura da exclusão

Arquitetura da exclusão, na abordagem da Frente 3 de Fevereiro, remete à ideia de como os espaços, públicos e privados, e as cidades são pensados para um grupo de pessoas em detrimento de outras, e como isso interfere na vida de todos. Nesta linha de pensamento, o coletivo vai refletir sobre os muros visíveis e invisíveis que permeiam os centros urbanos.

Nas obras desse eixo de pesquisa, o coletivo aborda questões de exclusão social e como ela se dá no espaço público, no confronto com a cidade e na ideia de entendimento da cidade. Questões que impactam a população negra, a moradia digna, o direito à cidade, o quarto da empregada como perpetuação do ideário escravocrata, o mobiliário urbano hostil às pessoas em situação de rua, a ocupação militar em favelas (por meio de Unidades de Polícia Pacificadora – UPPs) são alguns dos temas trabalhados pelo coletivo.

Para abordar o tema, o coletivo produziu em 2010 o documentário homônimo *Arquitetura da Exclusão*³⁷. Trata-se do registro de um conjunto de ações, como intervenções urbanas e entrevistas, sobre como a exclusão social e o racismo se materializam no confronto com a cidade. Iniciam a discussão com reflexões sobre a construção de um muro físico ao redor da comunidade do

³⁷ Realizado em parceria com o Afrofuturismo. O Afrofuturismo nasceu de um projeto (Residência Artística em Pontos de Cultura) desenvolvido por Daniel Lima em 2009 em parceria com o Ponto de Cultura Amorim Rima/CEACA, grupo que explora a prática e o ensinamento da capoeira e da cultura popular. O núcleo do Ponto de Cultura neste projeto teve os seguintes participantes: Mestre Alcides de Lima, Mestre Dorival dos Santos, Mestre Durval do Coco, Adelman de Lima (Esquilo), Fabio Rocha (Soneca), Henrique Rocha (Sonequinha), Rodrigo Martins (Pança), com participação especial de Eliane do Coco. (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2020, p. 163).

Morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, e ampliam o debate para alcançar muros imateriais representados pelas UPPs implantadas nas favelas cariocas.

O documentário é um exemplo do potencial criativo e das multilinguagens usadas pelo coletivo. Iniciam o debate com uma intervenção no muro que cerca a favela: pinta-se uma esfera verde no muro, algo como um buraco verde que vazasse o muro e o integrasse à mata. O muro apresenta como um delimitador físico desse tipo pode funcionar como estratégia política nos centros urbanos. Com 3 metros de altura e 634 metros de extensão, foi o primeiro de uma série de muros previstos no Projeto de Lei 245/2009, que seriam construídos no entorno de 12 favelas da cidade do Rio de Janeiro.

Batizados de “ecolimites”, seriam construídos para, segundo o Governo Estadual, conter o crescimento desordenado e a destruição da Mata Atlântica. Como o morro Santa Marta já estava ocupado por uma UPP desde 2008, a junção destes dois elementos serviria como um laboratório de políticas urbanas destinados às favelas³⁸.

O projeto dos ecolimites foi alvo de intensos debates e manifestações contrárias, que implicaram diversas reformulações no projeto de lei. Ao final, apenas os muros do Morro Santa Marta e da favela da Rocinha foram erguidos³⁹.

Segundo o F3F, o muro do Santa Marta e o carnaval carioca “apresentam-se como situações potentes da nossa realidade e imaginário” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2020, p. 163).

Grande parte dos soldados do Exército que ocuparam e fizeram o policiamento nas UPPs integraram também o contingente militar brasileiro que se estabeleceu no Haiti em 2004, e que ali permaneceria até 2017. A missão de paz permitiria o desenvolvimento de práticas militares que viriam a ser empregadas dentro do Brasil, junto à população das favelas.

As dificuldades econômicas e sociais enfrentadas pelo povo haitiano viram em 2004 um ano dramático. Após uma onda de protestos que culminou na deposição do presidente Jean-Bertrand Aristide, as forças armadas norte-americanas e a Organização das Nações Unidas (ONU) intervieram no país

³⁸ CUNHA; MELLO, 2011.

³⁹ MACHADO, 2013.

caribenho. No mesmo ano, o Brasil foi convidado e aceitou liderar a MINUSTAH (Missão da ONU para a Estabilização do Haiti), posto que ocupou por 13 anos.

Para garantir a segurança e a normalidade do país, a missão é instalada nas principais favelas da capital Porto Príncipe, como Bel Air, Cité Soleil e Cité Militaire. Nesse período, o Brasil treinou seus militares para posteriormente ocuparem as favelas cariocas.

Nas palavras do embaixador brasileiro no Haiti, Igor Kipman, “o Haiti é um laboratório para nós, nas áreas militar e civil, de governo e de sociedade civil”⁴⁰. Segundo o general do Exército Augusto Heleno, primeiro militar a comandar as forças de segurança da ONU no Haiti, “a tática policial [utilizada nas UPPs] foi de cerco e vasculhamento, como foi feito em comunidades do país caribenho”⁴¹.

Para disparar o debate, o coletivo introduz uma enorme bola azul e verde no mar da praia de Ipanema, que vai sendo trazida para a orla pelo quebrar das ondas. O objeto esférico é uma representação do globo terrestre com uma mensagem estampada em duas palavras: “HAITI AQUI”.

A intervenção na praia em pleno carnaval carioca é o disparador para uma nova investigação-ação do coletivo. O Haiti é aqui? O Rio de Janeiro continua negro? São questões inspiradas nas músicas *Haiti*, da autoria de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e *Aquele Abraço*, de Gilberto Gil, e formuladas aos entrevistados no filme. As perguntas propõem um debate acerca de dois fatos que relacionam o racismo institucionalizado no Brasil com o controle militar nas favelas do Rio de Janeiro e de Porto Príncipe, no Haiti.

⁴⁰ Kipman, Igor. [Entrevista cedida à] BBC Brasil. Publicada e atualizada em 29/02/2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/02/haiti-se-tornou-laboratorio-para-o-brasil-diz-embaixador.html>. Acesso em: 14/09/2017.

⁴¹ Heleno, Augusto. [Entrevista cedida a] Fábio Vasconcellos. O Globo. Publicada em 30/11/2010. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/soldados-levam-para-alemao-experiencia-do-haiti-2918366>. Acesso em: 14/09/2017.

Imagem 8 - Recortes do filme *Arquitetura da Exclusão*, da Frente 3 de Fevereiro. Montagem feita pela autora.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nUZBkMDm8zU>. Acesso em: 16/03/2017.

Indagado pelo coletivo sobre a opinião sobre o muro, o policial João Vitor de Melo, da UPP Morro Santa Marta, responde: "Acho que o muro se torna necessário para você manter o controle daquilo que se tem dentro dele. É para limitar o crescimento desordenado do que já existe aqui. É para manter a ordem."

Segundo a antropóloga Alba Zaluar, do Núcleo de Pesquisa das Violências da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em entrevista para o coletivo no documentário:

A proposta da UPP é tirar as pessoas que têm armas e colocar a polícia no lugar delas para proteger a população civil que está lá e que são trabalhadores que também sofrem com isso. O problema é que eu não acho que seja essa a perspectiva da estratégia adotada, porque a estratégia hoje adotada está mais preocupada em continuar a manter como áreas mais seguras as áreas mais ricas da cidade. É por isso que são as favelas da Zona Sul e da Barra da Tijuca [que são ocupadas pelas UPPs]. [A ocupação na Zona Norte] vai ser difícil porque ali estão as fortalezas do tráfico. Eles sabem que ali vai ser uma operação tipo Haiti. (ZALUAR)⁴²

Em outro trecho do documentário, Jailson de Souza e Silva, Coordenador do Observatório de Favelas, contextualiza a importância do Rio de Janeiro para a rota internacional do tráfico e conclui: "O que é a população das favelas para o Estado hoje ainda? É a população civil do exército inimigo. É uma guerra de aniquilamento."

⁴² Zaluar, Alba. [Entrevista cedida à] Frente 3 de Fevereiro, publicada no documentário *Arquitetura da Exclusão*, de 2011.

CAPÍTULO 3: BANDEIRAS

Este capítulo pretende analisar, em sua esfera crítica e poética, uma série de intervenções midiáticas produzidas pelo coletivo Frente 3 de Fevereiro, referidas em conjunto nesta dissertação como *Bandeiras*.

Para esta análise, vamos trabalhar com as intervenções *Brasil Negro Salve*, realizada em São Paulo em 14 de julho de 2005; *Onde Estão os Negros?*, realizada em Campinas (SP) em 14 de agosto de 2005; *Zumbi Somos Nós*, realizada em São Paulo em 20 de novembro de 2005 e em 12 de fevereiro de 2006; e *Know-Go Area*, realizada nos dias 3 e 7 de junho de 2006, em Berlim, Alemanha.

Pretende-se analisar em que contexto e como o grupo de artistas responsável pelas *Bandeiras* conseguiu, à revelia da imprensa, participar do agendamento público de ideias, introduzindo um discurso próprio e provocando ruídos de linguagens.

3.1. Brasil Negro Salve

O coletivo Frente 3 de Fevereiro surgiu em 2004 com a proposta de realizar pesquisa e ação direta⁴³ acerca do racismo na sociedade brasileira. Acompanhando o desenvolvimento e desfecho de casos reais de racismo, o grupo percebeu que, em alguns deles, o caráter racial não era levado em consideração pelo Judiciário, sendo que alguns inclusive eram relativizados pela imprensa.

Utilizando-se de linguagens artísticas com muita liberdade para a experimentação, o coletivo mescla a arte e o ativismo político à articulação com os movimentos sociais em processos artísticos reflexivos e ativos com uma estética de intervenção direta. Direccionam seus trabalhos para três campos de pesquisa sobre o racismo: o racismo policial, o mito da democracia racial e a

⁴³ Ação direta é uma forma de ativismo que usa métodos imediatos para produzir mudanças desejáveis ou impedir ações indesejáveis no meio social. (MESQUITA, 2008, p. 28)

exclusão geográfica. Uma das intervenções mais emblemáticas da F3F é o uso das bandeiras.

Atuando de forma direta a partir da análise de casos reais, o coletivo passa a acompanhar um caso de racismo muito recente, ocorrido em uma partida de futebol. No dia 13 de abril de 2005, durante o jogo entre o São Paulo Futebol Clube e o Quilmes Atlético Club, da Argentina, Leandro Desábato proferiu contra Grafite termos ofensivos e pejorativos como “negrito”, “negro de mierda”.

Essa não era a primeira vez em que o jogador são-paulino reclamava de racismo durante partidas. Porém, foi a primeira vez no Brasil em que se tomaram providências. “Nunca ninguém tinha tomado” lembrou o delegado Osvaldo Nico Gonçalves, dez anos depois do ocorrido⁴⁴. “Racista é sempre o outro, mas cada um não é racista. Mas existe o racista. Aquele caso é exemplar. Porque era um caso de racismo que só nos competia delatar. O outro era argentino.” (EUGÊNIO LIMA *in* MALIN, 2007).

Desábato recebeu voz de prisão no gramado e saiu do estádio no carro da Polícia Civil. O esportista, que chegou a ser algemado, foi denunciado por injúria qualificada e passou a noite na prisão no 34º Distrito Policial, próximo ao estádio do Morumbi. No dia seguinte, o zagueiro argentino foi transferido ao 13º DP, no bairro da Casa Verde, zona norte de São Paulo. Na sexta-feira, após 43 horas e pagar fiança de R\$ 10.000,00, embarcou rumo a Buenos Aires, com outros 14 jogadores do Quilmes⁴⁵.

Depois deste caso, outros ataques se sucederam. Em 27 de abril de 2005, uma banana com as inscrições “grafite macaco” foi atirada ao gramado do estádio do Pacaembu durante um amistoso da seleção brasileira. Em outro desdobramento do episódio, torcedores do Quilmes, durante partidas na Argentina, exibiram faixas dizendo, em espanhol, “Grafite macaco” e “9 Branca

⁴⁴ Nico Gonçalves, Osvaldo. [Entrevista cedida a] Diego Salgado e Vagner Magalhães. UOL Esportes. Publicada em 13/04/2015. Disponível em: [Racismo e prisão em campo. Caso Grafite e Desábato completa 10 anos](#) Acesso em: 31/08/2021.

⁴⁵ Idem nota 42.

de Neve”⁴⁶, onde “9” referia-se ao número da camisa do jogador brasileiro.

Imagem 9 - Banana arremessada no gramado do Pacaembu em 27/04/2005.



Fonte: <https://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas/2005/04/28/ult59u93137.jhtm>. Acesso em: 18/10/2018.

Imagem 10 - Faixas exibidas durante partida entre Quilmes e River Plate, jogada na Argentina, em 17/04/2005. Montagem feita pela autora.



Fonte: <https://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas/2005/04/18/ult59u92898.jhtm>. Acesso em: 18/10/2018.

Não por acaso, o cenário escolhido para debate sobre o racismo no Brasil foi um estádio de futebol. É nesse esporte, local privilegiado do discurso da democracia racial, espaço idealizado como despidido de preconceitos, onde

⁴⁶ Informações sobre o caso Grafite/Desábato e seus desdobramentos retiradas do jornal Folha de S. Paulo, disponíveis na versão digital do periódico: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/esporte/ult92u88671.shtml> Acesso em: 05/03/2018.

atletas da primeira linha recebem os mais altos salários do meio desportivo brasileiro e, portanto, pertencentes à mais alta classe socioeconômica, que este mito encontra sua falácia (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 10).

Uma estratégia que a Frente usou (...) é essa ideia de trabalhar com mitos nacionais, ou seja, grandes pontos de convergência da sociedade que passam tanto pela história como pela organização social. Principalmente o tema da representação: como a gente cria representação de si mesmo. Tanto o Carnaval como o Futebol são alicerces da sociedade brasileira. (informação verbal)⁴⁷.

A prisão de um desportista por racismo, caso sem precedentes no futebol brasileiro, ganhou longos e profundos debates na justiça e na mídia. O tom dado para o caso pela mídia e imprensa especializada demonstrou o quanto o tema racismo ainda era um tabu entre os profissionais do futebol e forneceu elementos para se pensar uma ação artística que envolvesse o esporte e promovesse o debate sobre democracia racial:

A situação foi o ponto de partida para a nossa investigação (...): a multidão e a sua força; as transmissões em cadeia nacional; os arquivos televisivos; textos publicados na imprensa; mesas de debate; manifestações racistas e anti-racistas; depoimentos de jogadores, torcedores, diretores de clubes e juízes (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 63).

Este fato foi usado pela Frente como mote. Daniel Lima recorda de como surgiu a ideia:

[Nós resolvemos:] “Vamos então pegar uma situação, um acontecimento como mote”. Isso é também uma metodologia a ser estudada porque isso estava na Frente 3 de Fevereiro, mas talvez também em vários outros coletivos de SP: a ideia de pegar um evento midiático e destrinchar esse evento, estudar como ele se desdobra em termos de notícia, e como se pode criar outras camadas por cima disso. A gente foi inventando essa metodologia nos coletivos. (informação verbal)⁴⁸

⁴⁷ Informação verbal fornecida por Daniel Lima à autora em depoimento em 21/02/2019.

⁴⁸ Informação verbal fornecida por Daniel Lima à autora em depoimento em 21/02/2019.

Valendo-se das linguagens e das táticas de comunicação das torcidas organizadas que utilizam bandeiras em grandes dimensões, o coletivo criou três bandeiras gigantes (de 20 por 15 metros) para serem desenroladas sobre a torcida em partidas de futebol importantes.

A primeira, com os dizeres “BRASIL NEGRO SALVE”, foi aberta em 14 de julho de 2005 por uma das principais torcidas organizadas do time São Paulo, a Independente, durante a final da Taça Libertadores da América. A final entre São Paulo e Atlético Paranaense estava sendo acompanhada no estádio Cícero Pompeu de Toledo, mais conhecido como estádio do Morumbi, em São Paulo, por 75 mil torcedores e transmitida para milhões de telespectadores pelos canais TV Globo e SporTV, além de outras emissoras em toda a América.

Eles entregaram a bandeira para a torcida Independente, que entrou por um setor. Mesmo com ingressos esgotados para a final, os artistas do coletivo conseguiram comprar assentos com cambistas também do outro lado da arquibancada para poder gravar a intervenção.

De fato, Daniel Lima diz que trabalha com a temática do racismo porque ela o atinge “e transforma minha identidade” e com mídia porque lhe interessa pensar “como ressignificar a carga gigantesca de informação que recebemos todos os dias e que (...) nos desinforma” (FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA VIDEOBRASIL, 2005, p. 135).

Gilles Deleuze e Félix Guattari também acreditavam no fim “deste” mundo ao apostar no desbloqueio de tudo aquilo que freia as potências da vida e que, portanto, ameaçam a vida. Para eles, o invisível e o impensado eram movimentos aberrantes que poderiam fazer nascer novos modos de ver, criar e sentir. Ou seja, para eles, era imperativo pensar de forma intempestiva e contra seu tempo e tirar o pensamento fora do eixo de forma a combater o que é intolerável e insuportável, como, podemos dizer, o racismo. Eles argumentavam que há que se desafiar o que já foi pensado e romper com o senso comum para fugir da racionalidade cartesiana que organiza o mundo programado e estratificado no qual estamos inseridos desde o nascimento. A propósito, Deleuze e Guattari chamam a primeira linha de vida, “*uma linha de segmentaridade dura ou molar*”, onde os territórios são bem determinados e

planejados, tudo é contável e previsto e há sempre o início e o fim de cada segmento (2015, p. 73).

Há, no entanto, uma outra linha bem diferente da primeira: a “*linha de segmentação maleável ou molecular*”, onde os segmentos são como *quanta* (plural de *quantum*) de desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 74). Em outras palavras, há aí duas políticas: a *macropolítica molar* (Estados, instituições, classes) e a *micropolítica molecular* que atravessa, quebra, descodifica e desterritorializa, que percorre à contracorrente. As duas linhas não param de interferir e de reagir uma sobre a outra. Em seguida, há uma terceira linha, uma linha de corte, de fenda, de ruptura, clandestina, que marca a explosão das outras duas: a *linha de fuga*. As linhas de fuga, para Deleuze e Guattari, não consistem em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir: “como se estoura um cano” (2015, p. 85).

Não somos mais do que uma linha abstrata, como uma flecha que atravessa o vazio. Desterritorialização absoluta. Devimos como todo mundo, mas de uma maneira pela qual ninguém pode devir como todo mundo. Pintamos o mundo sobre nós mesmos, e não a nós mesmos sobre o mundo. Não se deve dizer que o gênio é um homem extraordinário, *nem* que todo mundo tem genialidade. O gênio é aquele que sabe fazer de todo-mundo um devir” (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 79, grifo no original).

Nesse sentido, os autores argumentam que a percepção, a semiótica, a prática, a política estão sempre juntas. E que por esta razão às vezes não vale a pena insistir, nem discutir, mas fugir, “fugir, mesmo dizendo de acordo, mil vezes de acordo” - esta seria a “micropolítica dos de visão ampla” (2015, p. 87).

A ambiguidade da situação dos de visão ampla é a seguinte: eles são capazes de detectar no abismo as micro infrações mais leves, que os outros não veem; mas constata também os terríveis danos da Luneta de recortar, sob sua aparente justiça geométrica. Eles têm a impressão de prever e de estar na dianteira, já que veem a mínima coisa como já tendo acontecido; mas sabem que suas advertências não servem para nada, porque a luneta de recortar regulará tudo, sem aviso prévio, sem necessidade nem possibilidade de previsão. Ora eles sentem nitidamente que veem algo diferente dos outros (...) (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 87).

Pois a Frente 3 de Fevereiro não somente detectou no grande aparato televisivo a possibilidade de microinfrações, mas também aproveitaram a “Luneta”, em “sua justiça geométrica”, para captar por alguns segundos sua mensagem artística de protesto. O coletivo havia estudado minuciosamente os planos de corte da transmissão ao vivo da emissora. Por isso, eles sabiam o local exato da arquibancada que seria inevitavelmente filmado e foi ali que a bandeira *Brasil Negro Salve* foi aberta com a ajuda dos torcedores, quando o jogador são-paulino Amoroso marcou o primeiro gol, aos 16 minutos de partida. “A imagem de fato capturou os instantes necessários para a ação do grupo, que conseguiu furar os protocolos do evento desde a vigilância para a entrada no estádio até a aparição televisiva.” (MAIA, 2015, p. 210).

Outro coletivo de que Daniel Lima participou, A Revolução não será Televisionada (ARNST), lançou uma convocação que clamava que as “mesmas câmeras que servem para vigiar, em uma sociedade de controle, devem ser apropriadas em processos de autorrepresentação de minorias invisíveis” (MAIA, 2015, p. 204).

Lima explicita a estratégia dupla para “entrar por alguns segundos em uma das transmissões brasileiras mais caras do ano” (PUC no PAÇO, 2020). Para a bandeira passar pela revista policial, eles tiveram que criar uma mensagem “dúbia”, segundo ele. Se tivesse uma frase de protesto, certamente seria apreendida na hora. Além disso, o artista contou, em entrevista pessoal à pesquisadora em 2019, que havia avaliado, em reunião com o coletivo, que “se fosse um trabalho panfletário de fechar em uma afirmação” eles iriam “matar o trabalho e perder a reverberação e a comunicação.” Ele continua:

Então, quando a gente foi fazer a bandeira já tinha esse embate, a gente já percebia que existia esse embate. A gente não vai fazer a bandeira proposta, uma bandeira preta toda vazia, não! A gente quer endereçar um debate social. Como a gente endereçar um debate social sem a gente fechar, sem afirmar coisas. E aí como produzir essa dupla interpretação, esse ponto de interrogação, mesmo quando o ponto de interrogação não está lá. E aí veio a primeira bandeira Brasil Negro Salve. (informação verbal)

O “SALVE” do Salve Brasil Negro “é uma saudação, mas também [um pedido de] ajuda”, afirmou Lima durante palestra a estudantes da PUC-SP (PUC

no PAÇO, 2020). Nesta ocasião, ele relatou que usariam a mesma bandeira de 15 anos de idade dali a alguns meses, pois a bandeira havia ganhado um sentido novo e trágico em 2020: a forma como a pandemia de covid-19 atingira, até aquele momento, a população negra com mais força⁴⁹.

Com efeito, no Brasil, pretos e pardos sem escolaridade, o segmento populacional mais afetado pela covid-19, tiveram um índice de mortalidade quatro vezes maior que o dos brancos com nível superior, o segmento menos afetado⁵⁰. Na cidade de São Paulo, enquanto a taxa de mortalidade entre os brancos havia sido de 115 a cada 100 mil habitantes brancos, a taxa entre os negros havia sido de 172 a cada 100 mil habitantes negros.

Para Deleuze e Guattari, um grupo (ou um indivíduo) funciona ele mesmo como uma linha de fuga; “ele a cria mais do que a segue, ele mesmo é a arma viva que ele forja, mais do que se apropria dela” (2015, p.86). Nesse sentido, Daniel Lima chama a bandeira no estádio, inscrita nesta trajetória, de uma vanguarda, e o explica nos seguintes termos:

[...] uma vanguarda de nós mesmos, criando um próximo passo que é a radicalização. Nesse sentido, a bandeira aberta no estádio passa de uma intervenção que é local, urbana, ganha uma dimensão midiática na transmissão de *broadcasting* ao vivo, ao mesmo tempo ela é gravada e vira um documentário que depois vai para a TV também. É uma operação de retroalimentação de camadas da imagem. A atualidade permanece até hoje. (LIMA, *apud* PUC no PAÇO, 2020)

Em 2021, dezesseis anos após a partida de futebol em que o jogador argentino foi preso, Grafite⁵¹ diz arrependê-lo de não ter prestado queixa-crime

⁴⁹ A esse respeito, vide: NÚCLEO DE OPERAÇÕES E INTELIGÊNCIA EM SAÚDE (NOIS). Diferenças sociais: pretos e pardos morrem mais de COVID-19 do que brancos. (Centro Técnico Científico da PUC Rio, 2020). Disponível em: <https://bitly.com/2SZy3c> Acesso em: 31/08/2021.

⁵⁰ INSTITUTO PÓLIS. Raça e covid no município de São Paulo. São Paulo, julho de 2020. Disponível em: <https://polis.org.br/estudos/raca-e-covid-no-msp/> Acesso em: 31/08/2021.

⁵¹ Grafite. Racismo no futebol brasileiro segue com punição branda desde o caso Grafite. [Entrevista cedida a] Alex Sabino. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11/09/2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2021/09/racismo-no-futebol-brasileiro-segue-com-punicao-branda-desde-caso-grafite.shtml?origin=folha> Acesso em: 12/09/2021.

na época. Pelo Código Penal, a injúria racial pode acarretar detenção de um a três meses e multa. Já o crime de racismo tem pena máxima de três anos de prisão. “Provavelmente não daria em nada. Mas eu deveria ter levado adiante”, afirmou o atual comentarista da TV Globo. Mesmo porque, mesmo tendo passado tanto tempo, a prisão em flagrante de Desábato foi e continua a ser um episódio raro no futebol brasileiro.

Em agosto de 2021, Celsinho⁵², do time paranaense Londrina, chamou a atenção da arbitragem para as ofensas que recebia de pessoas que estavam na arquibancada. Um integrante do estafe do time rival, o catarinense Brusque, gritou para o armador: “Vai cortar esse cabelo, seu cachopa de abelha”. Em partida da Série B, em julho de 2021, Celsinho também havia protestado por ter sido chamado de “macaco” por um dirigente do Brusque.

Em outras duas partidas da Série B, o cabelo de Celsinho foi motivo de piadas, o que gerou alegações de racismo. Contra o Goiás, em 17 de julho de 2021, um narrador e um comentarista da Rádio Bandeirantes de Goiânia disseram que o atleta parecia “uma bandeira de feijão” e que seu corte era “um negócio imundo”. Os dois foram afastados pela emissora após pedirem desculpas nas redes sociais. Na rodada seguinte, quando o Londrina enfrentou o Remo, um narrador da Rádio Clube de Belém chamou o cabelo do atleta de “ninho de cupim”. Ele também foi afastado.

3.2. Onde Estão os Negros?

A segunda bandeira, *Onde Estão os Negros?*, foi apresentada na partida entre Corinthians e Ponte Preta, no dia 14 de agosto de 2005, em Campinas (SP). A frase foi retirada do título de uma crônica de Nelson Rodrigues, publicada no jornal O Globo em 18/12/1967. No texto, o cronista carioca narra suas impressões sobre a visita de Jean-Paul Sartre ao Brasil naquele ano. Uma noite, o filósofo francês havia ido ao apartamento de um colega com Simone de

⁵² Sobre o caso Celsinho, vide: APÓS insinuar que rival queria se promover com racismo, Brusque pede desculpas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30/08/2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2021/08/apos-insinuar-que-rival-queria-se-promover-com-racismo-brusque-pede-desculpas.shtml> Acesso em: 12/09/2021.

Beauvoir.

Em um dado momento vem a dona de casa oferecer-lhe uma tigelinha de jabuticabas. (...) Ele [Jean-Paul Sartre] as comia com certo tédio. (...) Até que, na vigésima jabuticaba, pára um momento e faz, com certa irritação, a pergunta: - “E os negros? Onde estão os negros?”. O gênio não vira, nas suas conferências, um mísero crioulo. Só louro, só olho azul e, na melhor das hipóteses, um moreno de praia. (...) Repetia, depois de cuspir o caroço da jabuticaba: - Onde estão os negros?”. (RODRIGUES, 2003, p. 51)

Na publicação *Zumbi Somos Nós: cartografia do racismo para o jovem urbano* (2007), o coletivo Frente 3 de Fevereiro desmistifica o mito da democracia racial ao dizer que a classe dominante brasileira é incivilizada e, portanto, as relações são incivilizadas. A esse respeito, leia-se fragmento da peça *Futebol* contida na referida publicação:

As relações sociais são mediadas e a ideia de democracia racial vem como um harmonizador, você internaliza o preconceito, desde os apelidos, algo que parece indolor, isso vai se acumulando, até o momento que você é exterminado fisicamente como foi o caso do Flavio Sant’Ana. O negro tem um papel central na civilização das relações sociais no Brasil. Insisto, a palavra é essa: civilização das relações, porque elas são absolutamente selvagens conosco. (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2007, pp. 32-33).

Nelson Rodrigues, na mesma crônica, reconhecia como irreal o mesmo mito:

“Onde estão os negros?” - eis a pergunta que os brasileiros deviam se fazer uns aos outros, sem lhe achar a resposta. Não há como responder ao francês. Em verdade, não sabemos onde estão os negros. E há qualquer coisa de sinistro no descaro como estamos sempre dispostos a proclamar: - “Somos uma democracia racial”. (RODRIGUES, 2003, p. 51).

Daniel Lima explica que esta pergunta é uma linha condutora de seu trabalho como artista e com os coletivos que integra. Ele contextualiza a bandeira perguntando “Onde estão os negros na história da representação

cultural, como curadores, como equipe de decisão de um museu, de uma instituição cultural, como acervo destas instituições?” (PUC no PAÇO, 2020). Ele vai além e indaga ainda onde está o negro na história do Brasil e que posição ocupa na sociedade (idem).

Na mesma ocasião, Almir Almas, orientador de Daniel Lima no doutorado da USP e debatedor na palestra, comentou que estas intervenções em seu formato de documentários e filmes era a construção de um novo cinema, um cinema que seria, segundo ele:

[...] cheio de camadas de subversão: o fato de as bandeiras estarem no estádio e dentro de um dos espaços mais caros de mídia do mundo, que é o horário nobre do futebol na TV, inverte o trabalho do artista que ao mesmo tempo constrói uma nova narrativa cinematográfica, uma montagem em cima de montagem (ALMAS, PUC no PAÇO, 2020).

Daniel argumenta que o intuito do seu trabalho é colocar o ambiente “de muita certeza como é o estádio de futebol, do ‘eu sou vermelho’/ ‘eu sou azul’, (onde todo mundo está) em um ambiente de hiper afirmação, de masculinidade tóxica, e nesse mesmo ambiente de hiper certeza, colocar a dúvida.”. (idem)

Deleuze e Guattari argumentam que, para criar um desmonte do pensamento moral e representacional – onde há a hierarquização da verdade e do falso, as “hiper certezas e hiper afirmações” a que se refere Daniel –, é preciso um desmoronamento, um arrombamento do inatismo para criar uma imagem do pensamento livre da representação e da identidade. Em última instância, trata-se de pensar a diferença nela mesma.

Para os filósofos franceses, as ideias-problema são pontos luminosos que borbulham, que provocam e desestabilizam – a ideia é uma matéria intensiva que não está aprisionada em nenhum estrato (escola, raça, família, classe social etc.) e que provoca a experimentação das sensibilidades e educa pelos sentidos (2015, pp. 31-32). Ou o “ambiente alfabetizador” no conceito de Paulo Freire, conforme lembrado por Lima em entrevista pessoal à pesquisadora, em 2020. “Onde estão os negros?” indaga a bandeira. “O ponto de interrogação é o ponto de inversão – ao invés da afirmação, a gente vai colocar a pergunta. Acredito na potência da arte em abrir a fenda dessa dúvida”, provoca Daniel (PUC no PAÇO,

2020).

3.3. Zumbi Somos Nós

A terceira bandeira, *Zumbi Somos Nós*, foi desenrolada no estádio do Pacaembu, em São Paulo (SP), durante uma partida entre o Corinthians e o Internacional que poderia definir o campeonato brasileiro, em 20 de novembro de 2005, coincidindo com o Dia da Consciência Negra, feriado em diversas localidades brasileiras. Infiltrados em meio às torcidas e com o auxílio dos torcedores, as bandeiras eram abertas nos momentos em que as televisões costumavam mostrar as reações do público: no início do primeiro e do segundo tempo, após os gols e no final das partidas.

Uma intervenção em grande escala, que usa como suporte a força da multidão, é pensada como uma ação que é registrada e difundida dentro do espetáculo da mídia. Palmo a palmo, as bandeiras são desenroladas pelas torcidas no início e no fim de um jogo, na hora do gol e no início do segundo tempo da partida, até que se vejam pelos olhos das câmeras as frases do grupo, captadas por alguns segundos e multiplicadas em milhares de televisores espalhados por todo o País. Imagem e ação se articulam como uma atividade que cria um mundo de leituras possíveis sobre um Brasil negro a ser salvo, de quem se reconhece como negro e uma identidade de resistência que se coloca como agente da história, com sua narração objetiva de uma proposta política a ser defendida. (MESQUITA, 2008, p. 269)

Daniel Lima explica que o abrir-e-fechar das bandeiras é de outra ordem, “é de um outro regime de coletividade de estética de multidão. Se isso foi muito aproveitado pelas linhas totalitárias da política (...)” - ou as *linhas de segmentaridade dura ou molaes* (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 63) - “(...) de organizar multidões e ter essa coisa ordenada, aqui a gente trabalha com a multidão caótica, essa multidão orgânica, e faz dela uma performance na qual o corpo está envolvido, e não é o corpo do artista que é performático: performática é a multidão” (PUC no Paço, 2020). Ou o “Um-Multidão” (DELEUZE e GUATTARI, 2017, p. 165)

Imagem 11 - Intervenção *Bandeiras*, da Frente 3 de Fevereiro.



Fonte: <http://casadalapa.blogspot.com/2009/02/frente-3-de-fevereiro-bandeiras.html> . Acesso em: 10/03/2018.

Na primeira foto, tirada pela F3F, vê-se a bandeira *Brasil Negro Salve*, desenrolada no estádio do Morumbi, em São Paulo, em 14/07/2005. Na segunda foto, também da autoria da F3F, a bandeira *Onde Estão os Negros?*, desenrolada no estádio Moisés Lucarelli, em Campinas, em 14/08/2005. Na terceira e última foto, tirada por Peetssa, a bandeira *Zumbi Somos Nós*, no estádio do Pacaembu, em São Paulo, em 20/11/2005.

3.4. *Zumbi Somos Nós* no edifício Prestes Maia

A mesma bandeira estendida no final do campeonato brasileiro, *Zumbi Somos Nós*, foi estendida no domingo de 12 de fevereiro de 2006, no edifício

Prestes Maia, ocupado desde 2002 por integrantes do MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro). Localizado na avenida Prestes Maia, uma das principais vias de acesso entre a zona norte e o Centro de São Paulo, a bandeira foi aberta durante uma manifestação do MSTC de resistência à operação de reintegração de posse da polícia militar.

Como um signo de luta, a bandeira procurava articular, de modo mais contundente do que fora visto até então, a resistência política ativa e as práticas artísticas colaborativas – o que incluiu a remissão ao processo histórico maior, do ponto de vista dos “de baixo”, numa chave amplamente compreensível, mediante a alusão ao histórico líder quilombola. (MOTTA, 2018, p. 125).

Abandonado por mais de uma década, o edifício tinha uma dívida de mais de cinco milhões de reais em impostos. A ocupação, liderada pelo MSTC, passou a abrigar 468 famílias, convertendo-se na maior ocupação vertical da América Latina (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006). Com o intuito de auxiliar os moradores em sua luta por permanecer no edifício, apesar das ordens de despejo, vários coletivos passaram a apoiar a ocupação com intervenções artísticas.

A F3F situou o Prestes Maia como um local de resistência em meio à cidade, numa clara aproximação com o relato histórico de Zumbi dos Palmares. O Quilombo de Palmares foi uma comunidade que surgiu de populações aquilombadas e, devido a seu crescimento, tornou-se uma grande rede de assentamentos de aldeias com complexas operações econômicas e sociais, estabelecendo interações com a economia regional, mediada pelas fazendas. Portanto, era uma entidade viva e das mais dinâmicas da nação (ALMEIDA ALVES, 2014, pp. 86-87).

Imagem 12 - Recorte de imagem em vídeo da intervenção *Zumbi Somos Nós* na fachada do edifício Prestes Maia, em São Paulo, captada pela câmera do canal de televisão Rede Globo e reproduzida no programa SPTV de 12/02/2006.



Fonte: Filme *Zumbi Somos Nós*, 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jVHmoqHciD8&ab_channel=DanielLima Acesso em 03/03/2021.

A bandeira fincada no coração da metrópole demarcava um quilombo urbano, tal como a maioria da população criminalizada e excluída (SEVCENKO, *apud* FRENTE TRÊS DE FEVEREIRO, 2006, p. 137). Cibele Lucena contextualiza a intervenção “como parte de uma história de resistência e luta, por direito à terra, ao espaço, à propriedade, como uma luta que é muito longa no Brasil que continua até hoje (...). Os quilombos até hoje estão aí” (*in* NETO, 2019, p. 166).

Zumbi Somos Nós afirmava uma adesão, um laço de comprometimento que, na figura do líder negro, polarizariam todos aqueles neste país empenhados em contrapor os espaços de subjugação que prescrevem o rebaixamento ou a invisibilidade social a grupos cada vez maiores, deslocando-os para o lado dos que não são contados. (PALLAMIN, 2007, p. 181, *apud* NETO, 2019, p. 167).

Para Pallamin, nessas ações com bandeiras, são articuladas três sínteses relacionadas à cultura negra brasileira que ampliam e potencializam o

acontecimento que originou as ações. A primeira se refere à celebração, valorizando a cultura afro-brasileira; a segunda, ao olhar crítico da posição presente que essas pessoas ocupam na sociedade e, por fim, a terceira, que remete à história de suas lutas (*apud* DOSSIN, 2019, p. 86).

3.5. *Know Go Area*

As ações diretas relativas à bandeira *Know Go Area* aconteceram em dois momentos: no dia 3 de junho de 2006, durante uma manifestação em solidariedade a Ermyas Mulugeta, jovem alemão de origem etíope agredido por neonazistas no mês de maio de 2006; e no dia 07 de junho de 2006, durante a FIFA Fan Fest realizada em data próxima à abertura da Copa do Mundo FIFA da Alemanha (2006). Essa última intervenção foi transmitida ao vivo pela TV alemã 2DF Zweites Deutsches Fernsehenv. As imagens da primeira intervenção, por sua vez, foram editadas e apresentadas no espetáculo-manifesto *Futebol*⁵³, no Festival de Teatro Brasileiro em Berlim – Brasil em Cena⁵⁴, nos dias 3 e 4 de junho de 2006.

Neste mesmo ano, membros da Frente participaram de um *workshop* artístico na Alemanha onde apresentaram a intervenção das bandeiras realizadas no Brasil. Tratava-se de um debate entre ativistas políticos de diferentes países em que se levantou a questão do assassinato de Oury Jalloh, um refugiado de Serra Leoa, na África Ocidental, que havia sido queimado vivo em uma cela dentro de uma delegacia na cidade alemã de Dessau⁵⁵.

Também se debateu a respeito da agressão física sofrida pelo alemão de

⁵³ A convite do teatro Hebbel Am Ufer, a F3F apresentou a performance audiovisual *Futebol*, composta da apresentação musical ao vivo dos integrantes da F3F e da projeção de imagens das intervenções realizadas por eles em Berlim.

⁵⁴ O Festival de Teatro Brasileiro em Berlim - Brasil em Cena, de 30 de maio a 7 de junho de 2006, fez parte do programa *Copa da Cultura*, desenvolvido pelo Ministério da Cultura do Brasil em parceria com a Embaixada do Brasil em Berlim, o Goethe-Institut e a Casa das Cultural do Mundo (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 94).

⁵⁵ Informações sobre o assassinato de Oury Jalloh disponíveis em: <http://no-racism.net/article/1578/> Acesso em: 31/08/2021.

origem etíope Ermyas Mulugeta⁵⁶, perpetrada por neonazistas em um ponto de ônibus na cidade de Potsdam, no estado de Brandemburgo. Dois suspeitos foram presos, porém inocentados em julgamento. Ermyas sofreu fraturas e traumatismo craniano que lhe causaram perda de memória e a impossibilidade de reconhecer com precisão seus agressores. Segundo Senol Sentürk⁵⁷, o grupo que se formou no *workshop* estava disposto a fazer uma intervenção para denunciar a violência e o racismo policial.

O artista Wagner Carvalho comentou, durante o workshop, sobre o ataque contra Ermyas Mulugeta:

O caso do Ermyas é bem simbólico, porque ele é atacado, ficou em coma, e o Estado, a procuradoria geral assumiu o caso e levou ao extremo. Prenderam os suspeitos, que, ficaram cerca de 40 dias presos e aí houve um habeas corpus e os dois saíram. No dia seguinte ele entrou com um recurso e conseguiu prender um que é mais indicado que realmente o tenha atacado, que se consegue provar. [...] pelo fato de ter ficado em coma, ele não tem memória então não consegue identificar as pessoas [...] não consegue lembrar de questões da própria vida (...) (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 96).

Após esse caso, o ex-porta voz do governo de Gerhard Schröder de 1998 a 2002, Uwe-Karsten Heye, alertou às pessoas não-brancas que pretendiam visitar a Alemanha durante a Copa de 2006 que deveriam ficar longe do estado de Brandemburgo. “Há cidades pequenas e médias em Brandemburgo e em outros lugares onde eu aconselho qualquer pessoa com uma cor de pele diferente a não ir. Eles podem não conseguir sair vivos”⁵⁸.

Eugênio Lima, membro do coletivo Frente 3 de Fevereiro, comenta no workshop a importância de uma pessoa próxima ao governo alemão assumir a existência de “no-go areas”:

⁵⁶ Informações sobre a agressão sofrida por Ermyas Mulugeta disponíveis em: <https://www.faz.net/aktuell/politik/fall-ermyas-mulugeta-rassismus-vergeblich-gesucht-1435472.html>. Acesso em: 18/02/2019.

⁵⁷ Informação verbal fornecida por Senol Sentürk em depoimento à autora em 07/03/2019, em Berlim, Alemanha.

⁵⁸ Fonte: <https://www.dw.com/en/former-government-spokesman-warns-of-racist-hotspots/a-2024935> Tradução livre. Acesso em: 18/02/2019.

O porta-voz do governo anterior, um mês atrás, deu uma declaração na televisão dizendo que todas as pessoas eram muito bem-vindas, mas que, especialmente para as pessoas que vêm para a Copa do Mundo que são negras, de países africanos, tomarem cuidado porque existem ‘no-go areas’. Essa foi a primeira vez que oficialmente alguém relacionado ao poder público admitiu que existia isso publicamente, e isso tomou uma dimensão gigante (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 96).

Imagem 13 - Intervenção bandeira *Know Go Area*, em 03/06/2006.



Disponível em: <http://casadalapa.blogspot.com/2009/03/frente-3-de-fevereiro-copa-da.html> Acesso em: 04/02/2019

Senol Sentürk relata sua participação no *workshop*:

Em seguida, os ativistas abriram um grande mapa de Berlim e começaram a trocar ideias sobre o que poderia ser escrito em uma bandeira. E, nesta discussão, as pessoas começaram a falar sobre lugares onde se sentiam seguras e onde não ousavam ir, tanto por causa de violência neonazista como pela polícia que revistava mais frequentemente vistos de residência de imigrantes. No grupo havia os “sans-papiers”, ou “sem documentos”, que poderiam ser facilmente deportados caso fossem interpelados pela polícia. (informação verbal)⁵⁹.

⁵⁹ Informação verbal fornecida por Senol Sentürk em depoimento à autora em 07/03/2019, em Berlim, Alemanha

Imediatamente, os próprios imigrantes, ou filhos de imigrantes, ou até mesmo alemães não-brancos também apontaram “No Go areas”⁶⁰: bairros em Berlim que não frequentavam por serem alvos fáceis de grupos neonazistas. Então, a Frente 3 de Fevereiro desenvolve a expressão “Know Go Area”, uma corruptela de “No Go Area” onde o “Know” (conhecer), de “knowledge” (conhecimento), substitui o “No” (não).

A oficina originalmente previa fazer uma bandeira para ser exposta em uma manifestação de repúdio e revolta contra a agressão de Ermyas Mulugeta e o assassinato de Oury Jalloh. Mas, segundo Daniel Lima, presente na oficina, seria muito difícil gravar as bandeiras em escala, já que seria necessário um ponto de recuo enorme para elas serem visíveis. A Frente, então, defendeu a abertura de uma bandeira na abertura da Copa do Mundo durante a FIFA Fan Fest. No entanto, os imigrantes presentes hesitaram porque tal ação “de guerrilha”, em uma situação de policiamento intensivo, poderia ser vista como uma ação criminosa.

Em *No-Bodies: Law, Raciality and Violence* (2009) (Não-corpos: Direito, Racialidade e Violência, ainda sem tradução ao português), Denise Ferreira da Silva fala sobre a “substituição do ‘terrorista fantasmagórico’ pelo onipresente ‘imigrante indocumentado’”. Nesta “existência global contemporânea”, os militares e policiais são os agentes da violência estatal usada como tática de repressão e regulação contra sua própria população. Para Ferreira da Silva⁶¹, o mundo hoje testemunha a produção de “*no-bodies*” – um jogo de palavras com a expressão popular “joão-ninguém” –, para designar processos de “desaparecimentos”, que, na tradução literal do inglês também pode ser lido como “não-corpos”.

⁶⁰ Uma área, especialmente em uma cidade, onde é muito perigoso ir, geralmente porque um grupo de pessoas que tem armas impedem a polícia, o exército e outras pessoas de entrar. Fonte: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/no-go-area> (tradução livre). Acesso em: 18/02/2019.

⁶¹ Ferreira da Silva, Denise. [Entrevista cedida à] *Texte Zur Kunst*. ed. 5, 2019. In: **Revista DR. Dossiê: Vibrações do Inaudível**. “Um fim para “este” mundo. Tradução: Lori Regattieri e Tatiana Oliveira. Disponível em <http://revistadr.com.br/posts/um-fim-para-este-mundo-entrevista-de-denise-ferreira-da-silva-na-revista-texte-zur-kunst/>. Acesso em: 31/08/2021.

Quando os imigrantes sem-papéis – os “sem-corpos” – desistem de se juntar à intervenção por medo da violência estatal, a Frente e o restante do grupo começam a estudar como entrar com a bandeira na FIFA Fan Fest de um dia para o outro. No dia seguinte, eles entraram com a bandeira. Daniel Lima dá detalhes do ocorrido:

Foi uma guerrilha. Os imigrantes, quase todos não participam da ação, a gente pede para gravar a imagem, alguns integrantes da Frente ficam para ver a imagem na TV e gravar, e acontece tudo aquilo de passar pela revista, um momento crucial da revista que é: “Esperem aqui”, e eu falo “Não, não vamos esperar” e continuo andando. Se ele quiser que alcance e pare a gente. Vamos dar uma de louco que não entendeu o inglês e vamos embora...

E a gente consegue entrar no meio da multidão, e tudo isso muito tenso, todo mundo pouco crente que a gente iria conseguir fazer aquilo. E quando a gente abre pela primeira vez a bandeira em uma situação de multidão, horizontal, não em um estádio de futebol em que a multidão está na diagonal, a bandeira foge do nosso controle e ninguém segura a bandeira, ela escapa da nossa mão, ela é puxada com tanta intensidade, impossível de segurar, e ela vai embora aberta, a multidão tenciona tanto que ela vai aberta. Termina sendo televisionada e desce na frente do palco. Genial! (informação verbal)⁶².

Os arte-ativistas presentes em campo não conseguiram gravar a intervenção, mas ficaram sabendo por mensagens de texto instantâneas que a bandeira fora televisionada. Esperaram a festa acabar e Senol Senturk recolheu a bandeira, que foi embrulhada e levada de lá. A ocupação da mídia se deu, ali, à revelia da autorização de seus detentores. O movimento “se apropria dos códigos e signos correntes, revertendo sentidos, invertendo ou provocando ruídos e curtos-circuitos nas mensagens” (ROSAS, 2006, p. 211). A estratégia é semelhante ao que Umberto Eco chamou de “guerrilha semiótica” (id, ibidem), na qual a mídia é tomada por uma dimensão crítica com códigos ambíguos.

Georges Dumézil, antropólogo francês, ao estudar a mitologia indo-europeia, mostrou que a soberania política ou a dominação tinha duas cabeças: a do rei-mago, que agarra e captura em um “liame mágico”, e a do sacerdote-jurista, que rege as leis e organiza a sociedade. Este duplo laço compõe uma

⁶² Informação verbal fornecida por Daniel Lima à autora em 21/02/2019.

unidade soberana (*apud* DELEUZE e GUATTARI, 2017b, p. 12) A guerra, no entanto, argumentam Deleuze e Guattari, não está incluída neste aparelho, pois o Estado dispõe de uma violência que não passa pela guerra: ele emprega policiais e carcereiros que capturam e impedem qualquer combate. A esta unidade eles denominam “Aparelho de Estado”.

Do outro lado, exterior e irreduzível ao Aparelho do Estado, está a “Máquina de Guerra”. Seria definida como “uma multiplicidade pura e sem medida, a irrupção do efêmero e a potência da metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*” (ibid, 2017b, p. 13, grifo no original).

Imagem 14 - Bandeira *Know Go Area* (FIFA Fan Fest), em registro na TV alemã



Fonte: <http://casadalapa.blogspot.com/2009/03/frente-3-de-fevereiro-copa-da.html> Acesso em: 04/02/2019.

Ainda segundo os autores, um exemplo destas duas formas seriam os jogos de xadrez e de “Go”⁶³. O xadrez seria o jogo que simboliza o Estado: as peças são codificadas com propriedades intrínsecas e imutáveis. Tais atributos lhes permitem ou lhes impedem de se movimentar, de se posicionar e de entrar em confronto no tabuleiro. Cada peça tem um poder relativo que se consubstancia em um sujeito de enunciação: o próprio jogador de xadrez. Ao contrário, os peões do “Go” são pastilhas, grãos, anônimos e coletivos, que ocupam um espaço aberto sem medir, são elementos de um agenciamento

⁶³ O Go, também conhecido como Weiqi, é um dos mais antigos jogos do mundo. Nasceu na China antiga entre 2000 AC e 200 AC. Joga-se num tabuleiro de 19x19 com dois conjuntos de pedras, pretas e brancas.

Fonte: <https://brainking.com/pt/GameRules?tp=79> Acesso em: 1º/09/2021.

maquínico sem sujeito, sem propriedades intrínsecas, apenas de situação (ibid, 2017b, pp. 13-14).

E aí, com as diferenças culturais, eles não acreditavam que a gente iria conseguir fazer o trabalho nessa escala, entrar na festa, conseguir com tão poucas pessoas ter reverberação midiática, que é a forma de ver a intervenção urbana, que era muito diferente no contexto da Alemanha e da Europa de uma forma geral e o contexto latino-americano, que tinha toda essa ideia de resgatar o trabalho de guerrilha, tinha toda essa ideia do Hakim Bey, da TAS, de uma espécie de movimento guerrilheiro na intervenção, ou seja, o que você faz com um grupo pequeno de pessoas um ataque-fuga, uma forma de você entrar e sair sem ser reconhecido e com um grupo pequeno e não como uma manifestação. (informação verbal)⁶⁴.

A FIFA Fan Fest representa aqui o xadrez, é institucionalizado, regrado e codificado, com uma frente e uma retaguarda. Os coletivos – Frente 3 de Fevereiro, Senol Sentürk e outros arte-ativistas – simbolizam os peões do “Go”: ocuparam e distribuíram-se em um espaço aberto, com a possibilidade de surgir em qualquer ponto: “o movimento já não vai de um ponto a outro, mas devém perpétuo (...)”. (DELEUZE e GUATTARI, 2017b, p. 14).

Efetivamente, Llanquiray Painemal Morales, mapuche radicada em Berlim que participou das oficinas com a F3F na preparação da *Know Go Area*, disse ter-se surpreendido com a tática destemida do coletivo. “(...) porque hay acciones que se pueden hacer allá y aquí no porque [a] los alemanes tenés que pedir para todo permiso, ¿no? Hasta para poner una vela en el suelo tenés que pedir permiso (...)” (informação verbal)⁶⁵. “Eles chegam como o destino, sem causa, razão, sem respeito nem pretexto” (DELEUZE e GUATTARI, 2017b, p.14). Morales continua:

Pero yo creo que aquí el sistema ha funcionado muy bien en darte la libertad, pero la libertad que ellos quieren. Entonces tienen el sueño de que tú tienes libertad, pero la libertad permitida. Pero tú no puedes hacer aquí nada espontáneo. O sea, espontáneo lo puedes hacer, pero siempre es un riesgo ¿no? (...) era como una acción artística en el fondo, se podía

⁶⁴ Informação verbal fornecida por Daniel Lima à autora em 21/02/2019.

⁶⁵ Informação verbal fornecida por Llanquiray Painemal Morales em depoimento à autora em 07/03/2019, em Berlim, Alemanha.

como un arte... Entonces el arte es libre, yo creo que el arte tiene otras posibilidades. (MORALES, informação verbal).

Para Mesquita (2011, p. 49), a arte ativista, engajada ou intervencionista é muito mais do que um gênero que carrega exemplos de “anomalias curiosas”, úteis somente para enriquecer o velho cânone da história da arte. A arte ativista, segundo ele, “passada de coletivo para coletivo, de movimento para movimento, propõe a escrita de uma ‘contra-história’ para uma cultura de oposição.”

(...) ao lançarem estratégias de ação que buscam enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades – as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se, criando experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência. (MESQUITA, 2011, p. 49).

Contudo, a máquina de guerra dos arte-ativistas não tem por objeto a guerra, mas sim o traçado de uma linha de fuga criadora, a composição de um espaço aberto e liso e o movimento dos homens neste espaço (ibid, 2017b, p. 117). Ou, em outras palavras, se trata de um pensamento do fora: “Colocar o pensamento em relação imediata com o fora, com as forças do fora, em suma, fazer do pensamento uma máquina de guerra” (ibid, 2017b, p. 49).

O imaginário não é a irreabilidade, mas a câmara de produção da realidade por vir. Todo imaginário está destinado a criar o seu mundo. Cuidar [tratar] do imaginário não é portanto um dever separado da política, uma atividade pouco concreta. É o foco da ação contemporânea. (PELBART, 2011, p. 134, *apud* CAMPBELL, 2018, p. 58).

‘Antes mundo era pequeno, porque Terra era grande/hoje mundo é muito grande, porque Terra é pequena’. A antena não é apenas parabólica, ela tem a ressonância de uma cabaça de berimbau, uma cabaça parabólica que poderia simbolizar a utopia digital brasileira. Seria mera utopia?’ Gilberto Gil citando sua canção Parabolicamará, 1996 (Portal do Sesc *apud* MUSSI, 2012, p. 92).

Mídia tática, portanto, pode ser definida, segundo Mussi (2012, p. 92)

“como aquela que opera em uma dupla conexão – com o espaço presencial e o espaço virtual simultaneamente e que seria, em si, resultado de uma *dupla captura*” (grifo no original). Nesta, cada espaço assegura ao outro os movimentos de desterritorialização e reterritorialização constantes, “dois devires se encadeando e revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 19, *apud* MUSSI, 2012, p. 92).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos no primeiro capítulo que a política, em seu conceito clássico, deriva do adjetivo originado de *pólis* (*politikós*), que significa “tudo o que se refere à cidade e, consequentemente, o que é urbano, civil, público, e até mesmo sociável e social” (BOBBIO, op. cit). O termo foi sendo substituído na modernidade por “ciência” ou “doutrina” do Estado, ou a “política explícita” ou macropolítica, segundo Chaia (2007, p. 14). No entanto, para o autor, dentro desta está a “política implícita” ou micropolítica, produzida nas ações e conhecimentos, uma política “difusa” que deve ser considerada para abordar a dimensão política da arte. De fato, a arte nasce com um caráter pedagógico e de transformação da *pólis* (CHAIA, 2019)⁶⁶. A política é ampliada, portanto, pela intersecção com a arte.

A arte foi uma invenção ocidental onde os sofistas discutiam o “belo”. Na pós-modernidade, liberta dos cânones rígidos das *Belas Artes*, a arte não mais se relaciona com o momento histórico, mas como uma *forma de vida* (DANTO, 2006). Ou seja, está sempre conectada a um mundo ou a uma forma de vida que a produz, e é nela que se fundam os significados da arte e as regras para seu uso.

No mundo moderno, o envolvimento de artistas em lutas e transformações sociais se dá a partir da segunda metade do século XIX, em reação às mudanças sociais e econômicas geradas pela Revolução Industrial. O artista moderno não somente ilustra suas lutas e ideais como também participa ativamente delas. Por exemplo, Gustave Courbet foi um dos artistas que se engajou ativamente na Comuna de Paris (1871) ao propor que estruturas hierarquizadas de academias, museus e galerias fossem reformuladas de forma democrática e autogerida por artistas. “A Comuna de Paris trouxe aos seus insurgentes a reconquista coletiva

⁶⁶ Anotações da ATP “A Política expandida pela Filosofia da Arte” ministrada pelo professor Miguel Chaia, 2º semestre de 2019 no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC/SP.

de uma cidade transformada pela urbanização excludente e pelo embelezamento estratégico.” (MESQUITA, 2011, p. 60).

Chaia (2007) destaca a contribuição do pensamento marxista para a discussão do tema arte e sociedade: o reconhecimento da presença da dimensão política na arte e do papel social exercido por ela nas relações entre os homens e destes com a natureza. Marx entende a arte no interior das contradições, tendo percebido o seu poder cognitivo revelador da estrutura que rege as relações humanas. Marx vê a arte como uma atividade de apropriação especificamente humana, um exercício dos sentidos e um grande indício da liberação.

A segunda corrente, originada por Friedrich Nietzsche – e continuada no pensamento de Antonin Artaud, Maurice Blanchot entre outros –, entende a arte como um movimento interno em direção ao sujeito. A arte é interpretada como potencializadora da vida, criando simbioses entre artista, obra, circunstância e vida.

A dimensão política impregnou os principais movimentos de vanguarda artística do século XX, como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo russo e o situacionismo. Artistas lutaram pela formação, por meio da arte, de uma nova consciência sensível. As formas de trabalho coletivo das vanguardas artísticas criaram modelos políticos alternativos, mas que foram posteriormente cooptadas pelo sistema e rotuladas como “Arte” (MESQUITA, 2011, p. 61). A ação coletiva destas vanguardas artísticas pode ser descrita como “participação revolucionária” (dissolução da arte na vida), “reformista” (democratização da arte) ou “didática” (educando e alterando as percepções do público) (KRAVAGNA *apud* MESQUITA, 2011, p. 64).

No pós-Segunda Guerra Mundial, no Ocidente, a cultura funde-se ao entretenimento e à publicidade – a “indústria cultural” para Adorno e Horkheimer que impede “a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente.” (ADORNO, 1971, p. 295). A mercadoria ocupa todo o espaço social e o espetáculo é pura representação, “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 2017, p. 38). O espetáculo marca a transição na qual os indivíduos passam a identificar-se menos como trabalhadores e cada vez mais como consumidores.

A Internacional Situacionista (IS), formada em 1957, propunha uma crítica à representação e à estetização do mundo. Usavam a própria lógica interna da sociedade do espetáculo para contrariá-la e gerar maior conscientização acerca do problema. O urbanismo unitário é a proposta experimental da IS para a produção de comportamentos efêmeros na cidade. Para gerar uma livre expressão dos desejos, o indivíduo deveria observar o entorno urbano, seu complexo arquitetônico e a reunião de todos os fatores que o condicionam para depois desestruturá-los e reorganizá-los, de modo a alterar a vida através de uma mobilidade permanente.

Os coletivos artísticos surgidos no Brasil nos anos 1990 e 2000, em especial a Frente 3 de Fevereiro, apresentada em maior detalhe no segundo capítulo, foram influenciados pelos movimentos de vanguarda europeia do século XX. Com o objetivo de ampliar o olhar e denunciar o racismo na sociedade brasileira, a Frente usa a cartografia como metodologia de construção coletiva no processo de compreender os acontecimentos e criar ações poéticas.

Schiller (2002) concedia à arte um roteiro pedagógico: quando ganha eficácia política, a arte impregna a sociedade e vira cultura. Eficácia política pode ser entendida como quando as artes empoderam causas, tais como o movimento negro, feminista, dos direitos humanos, *queer* etc.; quando elas avançam para criar o espírito de uma nação. Ou seja, quando a arte passa a fazer parte de um *processo político de consciência* de minorias políticas, de grupos que buscam uma consciência crítica de sua atuação, ela vira *cultura* (CHAIA, 2019).

No modelo pedagógico de Schiller, a Frente 3 de Fevereiro, por exemplo, seria a arte na esfera da cultura. No entanto, acreditamos que a arte crítica exercida pelo coletivo remete à ideia de resistência e configura-se também como politização da arte: resistências artísticas identificam-se com resistências políticas. “A relação entre arte e política deixa, então, vislumbrar a libertação individual e a produção de rupturas subjetivas que permitem avançar na luta micropolítica”. (CHAIA, 2007, p. 38).

A F3F se define como “um grupo de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira”, que “associa o legado artístico de gerações que pensaram maneiras de interagir com o espaço urbano à histórica luta e resistência da cultura afro-brasileira” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2020, p. 5). A arte, em sua esfera poética, que se faz política.

O grupo não queria fazer manifestações de rua no modelo tradicional de protestos e marchas; mas sim aglutinar arte e ativismo para criar novas narrativas, símbolos e expressões poéticas. Para isso, a mídia digital, em especial a televisão, foi a forma principal de manifestação artística, de ação simbólica e midiática (COSTER, entrevista à pesquisadora autora em 23/06/2021). Schiller acreditava que a arte educa para a liberdade. Mais ainda: a Arte é filha da liberdade (2002, p. 21) – ela dá vida às coisas que a cercam e liberta tudo em seu entorno. “Para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade” (2002, p. 22).

Para um dos fundadores do coletivo, Fernando Coster, a F3F justamente escolheu a arte por ser uma “forma de expressão pela liberdade de experimentar e pensar a realidade”. No conceito pedagógico de Schiller (2002), uma experiência estética que não gera conhecimento não produz sensibilidades nem eleva a consciência moral de uma sociedade. A F3F vai, portanto, abrir um bandeirão no estádio de futebol para sensibilizar e afetar a consciência moral das pessoas (CHAIA, 2019).

O processo criativo da F3F se iniciava com intervenções urbanas que eram filmadas e fotografadas e os resultados dessas capturas viravam conteúdo para ações futuras. Editadas, faziam parte de projeções em apresentações musicais, ações educativas e documentários. Sempre em consonância com o debate racial, as ações focaram em temas específicos e em acontecimentos noticiados pela mídia. Eugênio Bucci (2000, p. 44) já dizia que a TV era “o buraco da agulha por onde passa a história” e, no Brasil, é patrocinadora do poder político (id, ibid, p. 20).

A Frente 3 de Fevereiro foi criada em 2004. Os anos 1990 e 2000 haviam sido marcados, dentro do sistema da arte, no Brasil e no exterior, pelo surgimento de diferentes coletivos de artistas engajados socialmente. Nesta época a internet ainda não era onipresente nem tinha os contornos massivos que tem hoje. Em 1996, por exemplo, Bucci (2000, p. 11) afirmava que o espaço público, no Brasil, começava e terminava nos limites postos pela televisão: “Dentro desses limites, o país informa sobre si mesmo, situa-se dentro do mundo e se reconhece como unidade. Diante da tela, os brasileiros torcem unidos nos

eventos esportivos, choram unidos na tragédia, acham graça, unidos, dos palhaços que aparecem.”

Mesmo assim, a TV era tratada, no Brasil, como fenômeno menor: para Bucci, recusar-se a compreendê-la era um sintoma de autorrejeição. Porque, em última instância, discutir a TV brasileira naquele período – o que continua, de certa forma, atual – significava discutir nossa própria realidade (2000, pp. 25-28).

No percurso do coletivo, as ações artísticas se concentraram em três eixos: o racismo policial, o mito da democracia racial e a arquitetura da exclusão. Grande parte das intervenções visava, justamente, ocupar a TV. A Globo percebeu, ainda nos anos 1960, que os brasileiros adquiririam o hábito de ver TV se tivessem motivações afetivas. Em 1986, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, Superintendente de Produção, Programação, Engenharia e Jornalismo da TV Globo dizia: “Na relação do hábito passa a existir também a afetividade. O telespectador fica habituado a ver televisão porque passa a ter afeto por ela.” (in KEHL, 1986).

No entanto, a Frente 3 de Fevereiro percebeu que, para transformar subjetividades e afetar o humor da pólis, nesta relação entre arte e política, o embate se daria pelas linhas de fuga da própria sociedade. Ou seja, do ponto de vista da micropolítica, sempre vaza, foge alguma coisa que escapa às organizações molares, binárias, totalitárias – como a própria TV Globo. O capitalismo mundial não tem mais como elemento de trabalho senão um “indivíduo molecular, ou molecularizado, “de massa” (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 102).

A arte política está relacionada às obras de arte crítica através do envolvimento social e cultural da sua criação e produção (CAMPBELL, 2015, p. 300). A arte ativista é uma expressão da arte crítica, que ocupa ou se apropria de situações para construir experiências sensíveis, antiespetaculares e que procuram romper com a hegemonia de imagens consensuais. A arte ativista se engaja diretamente em uma produção não mediada pelos canais institucionais de comunicação.

Portanto, uma estratégia que a Frente 3 de Fevereiro usou, como vimos, foi a ideia de trabalhar com o Carnaval e o futebol como “mitos nacionais”, os quais eles consideram ser alicerces da sociedade brasileira. Estes “mitos

nacionais" são "grandes pontos de convergência da sociedade que passam tanto pela história, pela organização social e, principalmente, pela representatividade, como a gente cria uma representação de si mesmo". (LIMA, entrevista cedida à autora, em 2019). A Frente produziu apresentações audiovisuais de imagens editadas de programas televisivos e imagens de intervenções produzidas em interação com o teatro e a música. O coletivo produziu um recorte da repercussão na mídia sobre o racismo sofrido pelo jogador Grafite. A edição, em formato de repetição de imagens e sons, destacava a forma como a mídia estava noticiando o caso, ora considerando exagerada a prisão do jogador Desábato ora espetacularizando o ocorrido, ou ainda, ironizando-o.

Quanto mais a organização molar é forte, mais ela própria suscita uma molecularização de seus elementos (...). Quando a máquina devém planetária ou cósmica, os agenciamentos têm uma tendência cada vez maior a se miniaturizar e a devir microagenciamentos (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 102).

Vimos no 3o. capítulo que, valendo-se das linguagens e das táticas de comunicação das torcidas organizadas que utilizam bandeiras em grandes dimensões, o coletivo criou três bandeiras gigantes (20x15m) para serem desenroladas sobre a torcida em partidas importantes de futebol.

A primeira, com os dizeres *Brasil Negro Salve*, foi aberta em 14 de julho de 2005 pela maior e principal torcida organizada do São Paulo, a Independente, durante a final da Taça Libertadores da América.

A segunda bandeira, *Onde Estão os Negros?*, foi aberta na partida entre Corinthians e Ponte Preta, no dia 14 de agosto de 2005, em Campinas (SP). Uma das inspirações da frase vem do título de uma crônica de Nelson Rodrigues publicada no jornal O Globo em 18/12/1967, que ironizava a autodefinição do Brasil como uma democracia racial. No texto, o cronista carioca narra suas impressões da visita de Jean-Paul Sartre ao Brasil naquele ano. Uma noite, o filósofo francês havia ido ao apartamento de um colega e indagado:

"Onde estão os negros?" – eis a pergunta que os brasileiros deviam se fazer uns aos outros, sem lhe achar a resposta. Não há como responder ao francês. Em verdade, não

sabemos onde estão os negros. (RODRIGUES, 2003, p. 51)

O ponto de interrogação é o ponto de inversão – ao invés da afirmação, a gente vai colocar a pergunta. Acredito na potência da arte em abrir a fenda dessa dúvida (Daniel Lima em PUC no PAÇO, 2020).

A terceira bandeira, *Zumbi Somos Nós*, foi estendida no estádio do Pacaembu, em São Paulo (SP), durante partida entre o Corinthians e o Internacional que poderia definir o campeonato brasileiro, em 20 de novembro de 2005, coincidindo com o Dia da Consciência Negra. Daniel Lima explica que o abrir-e-fechar das bandeiras é de outra ordem, “é de um outro regime de coletividade de estética de multidão”.

A mesma bandeira, *Zumbi Somos Nós*, foi estendida no domingo, 12 de fevereiro de 2006, no edifício Prestes Maia, ocupado desde 2002 por integrantes do MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro). A F3F situou o Prestes Maia como um local de resistência em meio à cidade, ao qual chamaram de quilombo urbano, numa clara aproximação com Zumbi dos Palmares. Ali, a bandeira foi aberta durante uma manifestação do MSTC de resistência à operação de reintegração de posse promovida pela Polícia Militar.

A Frente 3 de Fevereiro também produziu a intervenção da bandeira *Know Go Area* na FIFA Fan Fest próxima à abertura da Copa do Mundo em 2006, na Alemanha. A estratégia é semelhante ao que Umberto Eco chamou de “guerrilha semiótica” (ROSAS, 2006, p. 211, *apud* MAIA, 2015, p. 211), na qual a mídia é tomada por uma dimensão crítica com códigos ambíguos. “Era a ideia de pegar um evento midiático e destrinchar esse evento, estudar como ele se desdobra em termos de notícia, como se pode criar outras camadas por cima disso. A gente foi inventando essa metodologia nos coletivos.” (LIMA, em entrevista cedida à autora, em 2019).

Vimos também que no *workshop* com arte-ativistas em Berlim, a F3F utilizou como metodologia o trinômio: urgência, forma e contexto⁶⁷. O coletivo

⁶⁷ Referência ao diagrama elaborado pelo artista Rodrigo Araújo e trabalhado pela F3F no *workshop* realizado em Berlim nos dias 27 e 28 de maio de 2006.

levou como proposta trabalhar o contexto da Copa do Mundo de 2006 e, como forma, uma bandeira preta nas dimensões de 15m x 20m. Durante o *workshop* foi discutida a questão da urgência e a conclusão a que os coletivos chegaram foi a de que deveriam trabalhar sobre as *no go areas*, pontos da cidade de Berlim onde imigrantes e pessoas não-brancas não poderiam circular por correrem risco de serem atacadas violentamente por supremacistas brancos.

Ao criarem a corruptela *No com Know Go Area*, alguns ativistas presentes no *workshop* duvidaram da eficácia da ideia de trocar “No Go” Area com o “Knowledge” o que ampliaria demais as interpretações. Contudo, a Frente 3 de Fevereiro defendia que a ação deveria ter um caráter polissêmico. “E a gente dizendo de um lado poético que tem que abrir para interpretações, não pode ser uma afirmação fechada, tem que permitir esses duplos sentidos, multissentidos da obra” (LIMA, entrevista à autora, 2019).

A arte ativista é um campo de experimentação e é um caminho de fugir das formas molares da sociedade. A regra é o que está dado – a cultura – a exceção é a arte. É da regra (cultura) querer matar a exceção. Assim, há um campo de conflito entre as duas: a arte escapa e atravessa a regra (CHAIA, 2019). Pensando nessa metáfora, Chaia (2007) conclui que o enfrentamento ou a recusa do artista é uma afirmação do significado da arte, num constante embate contra a regra (a cultura). Nas tensas e paradoxais relações que se estabelecem entre arte e política, a arte coloca-se como uma das possibilidades de interrupção da tendência de cisão da vida, respondendo às reduções e impedimentos colocados pela sociedade (FOUCAULT, 1999).

A geração da Mídia Tática procurou levar o debate sobre a esfera pública e participação popular para junto da comunidade e dos movimentos sociais. Isso fez com que concatenasse tanto atos de ocupação do espaço urbano quanto a apropriação dos meios e códigos da imprensa para usos que esta não previa. (MAIA 2015, p. 207)

O acontecimento é o que ocorre fora da história, e em cima disso se constrói uma narrativa. O acontecimento faz uma transmutação: a realidade cria fatos sem data, e a arte é um acontecimento nesse sentido, como um movimento marcante sobre a vida e sobre o corpo (CHAIA, 2019).

Os membros da Frente 3 de Fevereiro criam bandeiras de 20 por 15 metros, abrem-nas em estádios de futebol, invadem espaços midiáticos e sensibilizam e *afetam* as pessoas. Assim, a Bandeira se torna um *pensamento do fora* que ocupa o espaço sem medi-lo e onde não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relances (DELEUZE e GUATTARI, 2017b, p. 49).

As intervenções do coletivo formam e transformam o espírito de quem as vê. E viram uma força que destrói a imagem e suas cópias, o modelo e suas reproduções, assim como todas as possibilidades de subordinar o pensamento a um modelo estratificado e rígido. As intervenções do coletivo provocam um “*desmoronamento central*, que só pode viver de sua própria impossibilidade de criar forma, apenas pondo em relevo traços de expressão num material, desenvolvendo-se perifericamente, num puro meio de exterioridade” (DELEUZE e GUATTARI, 2017b, p. 50, grifo no original): um pensamento-acontecimento (id, ibid, p. 51).

Tem a ver com horizontalidade, tem a ver com conhecimento não disciplinar, tem a ver com a ideia de uma *linguagem não linear, de um fazer colaborativo* (LIMA, entrevista pessoal, 2019, grifo nosso)

À guisa de conclusão, a arte crítica se remete diretamente ao artista que se aproxima de um estudioso social e do cidadão combativo, transparecendo os caracteres filosófico, intelectual e analítico da arte (CHAIA, 2007, p. 23). É o artista assumidamente engajado, que critica, protesta e age publicamente quem politiza a arte. Para Adorno (1982, p. 256), o aspecto social na arte é dado pelo seu “movimento imanente contra sociedade” e não pela sua tomada de posição manifesta, uma vez que “toda obra de arte autêntica opera uma revolução em si” (CHAIA, 2007, p. 36).

A arte da F3F, portanto, além de ocupar, é uma forma de resistência na sociedade de controle. É aquilo que resiste ou que desvia. Nem toda obra de arte é um ato de resistência, mas todo ato de resistência é uma obra de arte. Não existe uma obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe: a obra de arte pode levar a uma fundação, a uma inauguração coletiva (CHAIA, 2019), a um novo porvir.

“A arte é o exercício experimental da liberdade”, afirmou Mário Pedrosa, cuja obra inspirou o título da 33ª Bienal Internacional de São Paulo, *Afinidades afetivas* (2018)⁶⁸. De fato, a arte serve para nunca se renunciar à esperança de um dia vir a ser livre (CHAIA, 2019).

⁶⁸ Fonte: <http://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao/5243> Acesso em: 15/09/2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**: Reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. [Ästhetische Theorie.] Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. [S.l.: s.n.], 1947. 121 p. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/webby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf>. Acesso em: 15/05/2021.

ALMEIDA ALVES, Iulo. **A linguagem da arte ativista**: A ação Bandeiras do coletivo artístico Frente 3 de Fevereiro. Dissertação (Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2014.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?**: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil - 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARAÚJO, Rafael. **A experiência do horror**: arte, pensamento e política. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2014.

ARENDT, Hannah. **Origens Do Totalitarismo**. Schocken Books, 1951.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005. Catálogo de Exposição.

BATISTA, Vera Malaguti. **Difíceis ganhos fáceis**: drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Revan, 2003, 2. impressão, outubro de 2016.

BBC. **Haiti se tornou laboratório para o Brasil, diz embaixador**. Jornal O Globo. Publicado em: 29/02/2012 Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/02/haiti-se-tornou-laboratorio-para-o-brasil-diz-embaixador.html>. Acesso em: 14/09/2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&Pm, 2018.

BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Veneta, 1991.

BLOG CASA DA LAPA. **Frente 3 de Fevereiro – Bandeiras**. Disponível em: <http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro_bandeiras.html>. Acesso em: 10/03/2018.

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política** / Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino; trad. Carmen C, Varriale. - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1. ed., 1998.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em Tempo de TV**. São Paulo: Editora Perseu Abramo. 2000.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes - São Paulo: Ubu Editora; 1. ed. (1º/06/2017)

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Ed. 34:EDUSP, 2000.

CAMBRIDGE dictionary. No-go area. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/no-go-area>.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível/ Art for a sensitive city**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível: Arte como Gatilho sensível para a Produção de Novos Imaginários**. Orientador Mario Celso Ramiro de Andrade. 2018. 314 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

CARRAS, Rafaela. **Pensamientos, prácticas y acciones del GAC**. – 1. ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

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

CHAIA, Miguel Wady. – **Intensidades políticas na arte**: apontamentos, v. 12 n. 34 (2019): Aurora - Revista de Arte, Mídia e Política. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/44128>. Acesso em: 02/02/2020.

CHAIA, Miguel Wady. Apresentação. In: CHAIA, Miguel Wady (org.). **Arte e Política**. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, pp. 7-10.

CHAIA, Miguel Wady. Arte e política: situações. In: CHAIA, Miguel Wady (org.). **Arte e Política**. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, pp. 13-39.

CHAIA, Miguel. Ativismo – Política e Arte Hoje. **Revista Aurora**, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/issue/view/443/showToc>

CHAIA, Miguel. Atividade Programada (ATP) “A Política expandida pela Filosofia da Arte”. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC/SP. 2º semestre de 2019.

COSTER, Fernando. Entrevista concedida à autora em 12/07/2017

CUNHA, Neiva Vieira da; MELLO, Marco Antonio da Silva. **Novos conflitos na cidade: A UPP e o processo de urbanização na favela**. Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, vol. 4, n. 3, pp. 371-401, 2011.

- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. SP: Odisseus-Edusp, 2006.
- DANTO, Arthur. **O que é arte**. Tradução: Rachel Cecília de Oliveira e Débora Pazetto - Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**, Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2. ed., 2015.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**, Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2. ed., 2017.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5**, Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2. ed., 2017b.
- DOSSIN, Francielly Rocha. **Reflexões sobre o monumento horizontal: o corpo negro além do racismo e da negritude**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP. 2003.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global Editora, 2007.
- FERREIRA DA SILVA, Denise (2009) No-Bodies, Griffith Law Review, 18:2, 212-236, DOI: [10.1080/10383441.2009.10854638](https://doi.org/10.1080/10383441.2009.10854638)
- FOLHA de São Paulo. **Um mundo de muros. As barreiras que nos dividem**. Disponível em: <http://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/#> = . Acesso em: 12/02/2018.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós**: cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais; VAI, 2006.
- FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós**: cartografia do racismo para o jovem urbano. 2. ed. São Paulo: Invisíveis Produções, 2020.
- G1 (Rio de Janeiro). **Haiti deve receber Unidade de Polícia Pacificadora nos moldes do Rio**. Jornal O Globo. Publicado em: 04/07/2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/07/haiti-deve-receber-unidade-de-policia-pacificadora-nos-moldes-do-rio.html>. Acesso em: 14/09/2017.

GOMBATA, Marsílea. **Haiti serviu como laboratório para a política de UPPs**. Revista Carta Capital. Publicado em: 07/08/2014. Modificado em: 11/08/2014. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/internacional/haiti-serviu-como-laboratorio-para-a-politica-de-upps-7604.html> . Acesso em: 14/09/2017.

JAMESON, F. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 12, pp.16-26, jun. 1985.

KEHL, Maria Rita. “Eu vi um Brasil na TV.” Disponível em: https://artepensamento.ims.com.br/item/eu-vi-um-brasil-na-tv/?_sft_category=critica. Acesso em: 15/09/2021.

LIMA, Daniel Correia Ferreira. Entrevistas concedidas à autora em 12/07/2017 e em 21/02/2019.

LIMA, Daniel Correia Ferreira. **Nós: microcrises**. Orientadora: Suely Belinha Rolnik. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. *In*: WALLIS, Brian. **Art After Modernism. Rethinking Representation**. New York/Boston: David R. Godine Publisher, 1984.

MACHADO, Ana Brasil. **Os ecolimites como dispositivo para a gestão das descontinuidades internas da cidade do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

MAIA, Ana Maria. **Arte-veículo: Intervenções nas mídias de massa**. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã** (Feuerbach). São Paulo: Livraria Ciências Humanas, 1982.

MELLO, Patrícia Campos. **Globalização gerou insegurança e, ao invés de derrubar, reforçou fronteiras**. Publicado em: 17/09/2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1918764-globalizacao-gerou-inseguranca-e-ao-inves-de-derrubar-reforcou-fronteiras.shtml>. Acesso em: 12/02/2018

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

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva** (1990-2000). Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva**. 2008. 428 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MORALES, Llanquiray Painemal Morales. Entrevista concedida à autora em 4/03/2019.

MOTTA, Gustavo de Moura Valença. **Discursos de contrainformação:** coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015). 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

MUNANGA, Kabengele. **Ambiguidades do Racismo à Brasileira.** In: KON, Noemi Moritz; ABUD, Cristiane Curi; DA SILVA, Maria Lucia (Org.). O racismo e o negro no Brasil: Questões para a psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MUSSI, Joana Zatz. **O espaço como obra:** ações, coletivos artísticos e cidade. 2012. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Povo Brasileiro:** processo de um racismo mascarado – 3. ed. – São Paulo: Perspectivas, 2016.

NETO, Sebastião Oliveira. **Situação Prestes Maia: colaboração entre artistas, coletivos e Movimento Sem Teto do Centro.** São Paulo: Invisíveis Produções. 2019.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal:** ou prelúdio de uma filosofia do futuro. Curitiba: Hemus, 2001. Tradução: Márcio Pugliesi Da Universidade de São Paulo.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da Moral:* uma polêmica; tradução, notas e posfácio: Paulo César de Sousa – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL, **Cidade Luz:** uma investigação-ação no centro de São Paulo. São Paulo: PI, 2008.

Revista DR. Dossiê: Vibrações do Inaudível. “Um fim para “este” mundo: entrevista de Denise Ferreira da Silva na revista Texte Zur Kunst. ed. 5, 2019. Tradução: Lori Regattieri e Tatiana Oliveira. Disponível em <http://revistadr.com.br/posts/um-fim-para-este-mundo-entrevista-de-denise-ferreira-da-silva-na-revista-texte-zur-kunst/>. Acesso em: 31/08/2021.

RIVITTI, Thais de Souza. **A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles.** Orientadora: Sonia Salztein Goldberg. 2007. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Nelson. **O Óbvio Ululante: Primeiras Confissões.** Seleção: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ROSAS, Ricardo; VASCONCELOS, Giseli (Org.). **Net 1.0:** digitofagia. São Paulo: Radical Livros, 2006.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem.** Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras. 2002.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras. 2002

SENTÜRK, Senol. Entrevista concedida à autora em 07/03/2019.

VASCONCELLOS, Fábio. **Soldados levam para o Alemão a experiência do Haiti**. Jornal O Globo. Publicado em: 30/11/2010. Atualizado: 04/11/2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/soldados-levam-para-alemao-experiencia-do-haiti-2918366>. Acesso em: 14/09/2017.

Links de notícias

APÓS insinuar que rival queria se promover com racismo, Brusque pede desculpas. Folha de S. Paulo, 30/08/2021. Disponível em : <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2021/08/apos-insinuar-que-rival-queria-se-promover-com-racismo-brusque-pede-desculpas.shtml> Acesso em: 12/09/2021.

DENTISTA negro é morto por policiais em São Paulo. **O Estado de São Paulo**, 07/02/2004. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,dentista-negro-e-morto-por-policiais-em-sao-paulo,20040207p11498> >. Acesso em: 28/03/2018.

DESÁBATO nega racismo e reclama de tratamento no país. **UOL Esportes**, 28/04/2005. Disponível em: <https://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas/2005/04/18/ult59u92898.jhtm> >. Acesso em: 18/10/2018.

GRAFITE é, de novo, alvo de racismo; desta vez, em São Paulo. **UOL Esportes**, 28/04/2005. Disponível em: <https://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas/2005/04/28/ult59u93137.jhtm> >. Acesso em: 18/10/2018.

MALIN, Mauro. “Racista é sempre o outro”. **Observatório da Imprensa**, 27/05/2007. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/codigo-aberto/racista-e-sempre-o-outro/> Acesso em: 1º/09/2021.

NO Pacaembu, Grafite volta a sofrer com ato racista. **Folha de S. Paulo**, 28/04/2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/esporte/ult92u88671.shtml> >. Acesso em: 20/11/2018.

RACISMO no futebol brasileiro segue com punição branda desde o caso Grafite. **Folha de S. Paulo**, 11/09/2021. Disponível em : <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2021/09/racismo-no-futebol-brasileiro-segue-com-punicao-branda-desde-caso-grafite.shtml?origin=folha> Acesso em: 12/09/2021.

RASSISMUS vergeblich gesucht. Frankfurter Allgemeine Zeitung. Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/politik/fall-ermys-mulugeta-rassismus-vergeblich-gesucht-1435472.html> . Acesso em: 18/02/2019.

FORMER Government Spokesman Warns of Racist Hotspots. Deutsche Welle. Disponível em: <https://www.dw.com/en/former-government-spokesman-warns-of-racist-hotspots/a-2024935> . Acesso em: 18/02/2019.

INITIATIVE in Memory of Oury Jalloh, supported by ARI, Plataforma, The Voice. "Don't forget: Oury Jalloh was burned in a Police Jail Cell!" <http://no-racism.net/article/1578/> Acesso em: 18/02/2019.

Filme, DVD

ZUMBI somos nós. Direção de Frente 3 de Fevereiro. Brasil: 2007. (52 min). Disponível em: <http://www.danielcflima.com/Zumbi-Somos-Nos>. Acesso em: 11.jul.2019.

ARQUITETURA da Exclusão. Produção de Afrofuturismo e Frente 3 de Fevereiro. Nós Na Tela, 2010. Vídeo digital (15:30 min.): DVD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nUZBkMDm8zU&t=209s>

Imagens

FRENTE 3 DE FEVEREIRO: **Brasil Negro Salve.** Estádio do Morumbi, São Paulo. 14/07/2005. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/mais/frente-3-de-fevereiro>. Acesso em: 07/06/2021.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Intervenção em nota de moeda corrente com dados sobre o racismo.** 2004. Disponível em: <http://casadalapa.blogspot.com.br/search/label/frente%203%20de%20fevereiro>. Acesso em: 20/04/2018.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Monumento Horizontal.** 2009. Disponível em: <http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro-monumento.html>. Acesso em: 10/03/2018.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Racismo Policial:** Quem Policia a Polícia? 2004. Disponível em: <http://casadalapa.blogspot.com.br/search/label/frente%203%20de%20fevereiro>. Acesso em: 22/04/2018.

MEIRELLES, Cildo. **Projeto cédula.** 1975. Disponível em: <http://cildomeireles.blogspot.com.br/2010/10/quem-matou-herzog.html> Acesso em: 21/04/2018.

Sites

LIMA, Daniel. **A Revolução Não Será Televisada.** 2002. Artigo publicado por Daniel Lima em seu blog. Disponível em: <http://www.danielcflima.com/A-Revolucao-Nao-Sera-Televisada>. Acesso em: 16/07/2021.

LOVINK, Geert; GARCIA, David. **ABC of Tactical Media.** 1997. Disponível em: <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>. Acesso em: 17/06/2021.

Vídeos

LIMA, Daniel. PUC no PAÇO: multimeios + crítica e curadoria. Multimeios + Crítica e Curadoria. 2020. Entrevista concedida por Daniel Lima ao canal Paço das Artes em 13/08/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AyjdujCL8Yk>. Acesso em: 17/06/2021.

Videobrasil. Futebol, Frente 3 de Fevereiro. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2213384/Futebol_de_Frente_3_de_Fevereiro_15o_Festival