

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

Poéticas visuais:

Performance negra como projeto político

Thais Fernanda Alves Avelar

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais, sob orientação do(a) Prof. Dr. Silas Nogueira

THAIS FERNANDA ALVES AVELAR

Poéticas visuais: a performance negra como projeto político

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação *lato sensu* em Gestão de Projetos Culturais apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais

Orientador: Prof. Dr. Silas Nogueira.

São Paulo
2017

Dedico o presente trabalho à minha família e aos companheiros(a) Marcelo Vitale T. da Silva, Ricardo Augusto Neves de Oliveira e Luana Rodrigues da Silva pelo Amor e cumplicidade. Aos meus Amigos, de forma geral, pelo carinho, paciência e companheirismo na concretização desse ciclo. Ao meu orientador Silas Nogueira pelo apoio e parceria. E aos orixás por me assegurarem força, coragem e convicção para questionar realidades perversas e propor um novo mundo de possibilidades onde a utopia da equidade seja um projeto viável e possível.

"A conscientização está evidentemente ligada à utopia, implica utopia. Quanto mais conscientizados nos tornarmos mais capacitados estamos para ser anunciadores e denunciadores, graças ao compromisso de transformação que assumimos. Mas esta posição deve ser permanente: a partir do momento em que denunciemos uma estrutura desumanizante sem nos comprometermos com a realidade, a partir do momento em que chegamos à conscientização do projeto, se deixamos de ser utópicos nos burocratizamos; é o perigo das revoluções quando deixam de ser permanentes. Uma das respostas geniais é a da renovação cultural, esta dialetização que, propriamente falando, não é de ontem, nem de hoje, nem de amanhã, mas uma tarefa permanente de transformação" (FREIRE, 1979, p.29)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. CULTURA: UM CENÁRIO EM DISPUTA.....	10
2. PERFORMANCE NEGRA: INTERSECÇÕES ENTRE ESTÉTICA E ATIVISMO	17
2.1 Insurgências poéticas: índices de uma história coletiva.....	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS.....	49

Poéticas visuais: Performance negra como projeto político¹

Thais Fernanda Alves Avelar²

Resumo

O presente artigo pauta, nas perspectivas propostas por Rancière, a impossibilidade de dissociar arte e política, bem como as implicações dialéticas dessa relação no plano social. Parte-se do entendimento de que a produção cultural é permeada pelas estratificações sociais presentes na sociedade, tais como classe, gênero, raça/etnia entre outros fatores que, da perspectiva hegemônica, têm sido utilizados para justificar a manutenção de relações assimétricas de poder. É nesse ensejo que essa pesquisa se debruça sobre a atuação e performance das artistas Priscila Rezende e Michelle Mattiuzzi, apresentando a arte como cenário de tensões e disputas. Ademais, é no bojo dessa efervescência, que se propõe a análise desse cenário com recorte étnico-racial, ponderando sobre seus impactos como práticas culturais que vetorizam os valores que formam os repertórios sociais, compreendidos como uma disputa em relação à partilha do sensível.

Palavras-chaves: Poéticas Visuais. Performance Negra. Cultura. Escultura Social. Ativismo.

Summary

In the perspectives proposed by Rancière, the present article indicates the impossibility of dissociating art and politics, as well as the dialectical implications of this relation in the social plane. It is based on the understanding that cultural production is permeated by the social stratification present in society as a class, gender, race / ethnicity among other factors that, from the hegemonic perspective, have been used to justify the maintenance of asymmetric relations of power. It is in this occasion that it focuses on the performance and performance of the artists Priscila Rezende and Michelle Mattiuzzi, presenting the art as a scenario of tensions and disputes. It is in the midst of this effervescence, that the analysis of this scenario with ethnic racial cut is proposed, pondering its impacts as cultural practices that vectorize the values that form the social repertoires, understood with the dispute regarding the sharing of the sensible.

Keywords: Visual Poetics. Black Performance. Culture. Social Sculpture. Activism.

Resumen

Este artículo, la tarifa propuesta por Rancière, la imposibilidad de desvinculación arte y política, así como las implicaciones de esta relación dialéctica en el plan social. Es entender que la producción cultural está penetrada por laminados sociales presentes en la sociedad como clase, género, raza/origen étnico, entre otros factores, el punto de vista hegemónico, se ha utilizado para justificar el mantenimiento de relaciones asimétricas de poder. Esta es una oportunidad que se ocupa de las actividades y desempeño de los artistas Priscilla Raj y Michelle Mattiuzzi, mostrando el arte como escenario de tensiones y conflictos. Es en medio de esta efervescencia, que propone el análisis de este escenario con recorte étnico racial, pensando en cómo sus impactos como culturales prácticas que vetorizam los valores que constituyen los repertorios sociales, incluido con la disputa sobre el reparto de lo sensible.

Palabras clave: Poéticas Visuales. Rendimiento Negro. Cultura. Escultura Social. Activismo.

¹ O presente artigo corresponde ao trabalho de conclusão apresentado ao curso de especialização “Gestão de Projetos Culturais” ministrado do CELLAC – Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação.

² Discente do curso de especialização do CELLAC, graduada em Lazer e Turismo, mestre em Museologia pela Universidade de São Paulo – USP e pesquisadora do ANGANA - Núcleo de Pesquisa em Educação Patrimonial e Territórios Negros em São Paulo.

1. Introdução

Será decisivo que nossos povos assumam o controle da produção, da distribuição e do consumo da arte; é certo que o faremos em função de nossos interesses e estimulando aquelas manifestações que contribuam para afirmar nossa identidade e imaginar criativamente o nosso futuro, e não agradem meramente à maioria. (CANCLINI, 1984, p. 31)

[...] a arte tem como papel tornar o mundo mais digno de ser vivido, re-encantando, tornando-o um lugar de imaginação criadora, de sonho e utopia. É fundamental reafirmar a importância da arte como impulso transformador das pessoas, portadoras de uma nova visão do ser humano, capaz de elevar a sua auto-estima, de humanizar e emancipar o espírito. Enfim, de contribuir para o aprimoramento das pessoas e sociedades. (FARIA E GARCIA, 2002, p. 58)

Ao partir do pressuposto de que, no âmbito da produção cultural, o maior compromisso deve se pautar pela garantia da pluralidade de percepções manifestadas no respeito à diversidade como expressão de alteridade (MELO, 2011). Corrobora-se, portanto, com a perspectiva de que trabalhar com a gestão cultural implica manejar o intangível em sua pluralidade, matizando aquilo que constitui o cerne da cultura, inscrita na complexidade do tecido social, assimetricamente, dividida em classe, raça, gênero e sexualidade.

Destarte, a reflexão crítica sobre a cultura enquanto conceito e prática reflete uma preocupação contemporânea em compreender os itinerários que conduziram a sociedade e seus distintos grupos a gestarem o presente com perspectivas para semear o futuro. Refletindo diferentes maneiras de gerir a vida social e, por consequência, transformar a realidade (SANTOS, 2006). Desse modo, os contornos disso que se convencionou chamar de cultura, varia no tempo e no espaço, sendo, portanto, diversa e metamórfica, a depender dos interesses, atores sociais, valores e conflitos que vetoriza.

Para tanto, compreende-se que um vocábulo tão polissêmico passa por inúmeras transformações ao longo do tempo, adquirindo diferentes contornos conceituais, mas convergindo no pressuposto de que esta constitui-se como consequência e síntese de sistemas de símbolos e significados (SCHNEIDER, 1979) criadas pela mesma humanidade que nela se autorreferenciam e atualizada pela conjuntura e por demandas contemporâneas. Logo, observa-se que as formas simbólicas que alicerçam as relações estão imersas em contextos permeados por conflitos e desigualdades que refletem as assimetrias no exercício do poder, matizando a própria definição do que é cultura e o quanto o seu delinear é modulado por princípios ideológicos (THOMPSON, 2011)

Compreende-se assim, que os sentidos são socialmente construídos e variam conforme o contexto no qual se produz cada cultura. Compreender essa pluralidade e respeitá-la é o primeiro passo na implosão dos preconceitos (SANTOS, 2006).

Para tanto, Bauman (2001) defende que o termo cultura não pode ser empregado sem que seja avaliado como “conceito”, como “estrutura” e como “práxis”, ao referir-se à natureza da integração social. Sobremaneira, é fundamental localizarmos o seu campo semântico ante a compreensão de que esse é um campo etimológico em eterna disputa sígnia e ideológica.

Contudo, para que a cultura na sua acepção *lato* – enquanto elaboração material e simbólica – seja o insumo de uma política cultural, é imprescindível uma reorganização das esferas sociais no que tange à questão da equidade e às assimetrias sociais (BOTELHO, 2001).

Assinalar tal desafio implica reconhecimento de que as assimetrias e desigualdades sociais geram predileções que, em uma perspectiva hierárquica e conservadora, também se manifesta no plano cultural e nas práticas culturais que serão privilegiadas em detrimento de outras que por vezes acabam sendo negligenciadas - assim como os grupos que as proferem-, nem sendo conferido a estas o status de cultura ou arte. Observa-se, portanto, que as contribuições para o conceito ampliado de cultura – na sua dimensão antropológica – como prática cotidiana e reconhecida implicam revisão de valores sociais que também vetorizam a compreensão do que se concebe como cultura e arte.

Para tanto, tendo em vista as assimetrias e hierarquias manifestas na interface entre sociedade e culturas, objetiva-se compreender o modo como, na arte contemporânea, verifica-se a atuação de artistas que tem problematizado as relações étnico-raciais, tanto do ponto de vista da denuncia quanto da afirmação de outras óticas possíveis, tem reverberado nas mudanças das diretrizes e agendas das políticas culturais. Pois, inúmeros “[...] estudos demonstraram, ao longo do século, que a questão étnico-cultural é central para qualquer esforço de compreensão das transformações sociais em curso. (ELHAJJI 2005, p. 190)”.

A partir dessa perspectiva, objetiva-se compreender como a atuação das artistas Priscila Rezende e Michelle Mattiuzzi delineia-se como uma performance negra de caráter metonímico - no campo da arte e dotada de dimensão coletiva - observando como tais performances e suas pautas em relação às questões étnico-raciais têm impactando e questionado as dinâmicas sociais – das quais a arte também faz parte.

Como procedimentos metodológicos, adota-se a abordagem qualitativa para compreender a dimensão simbólica de tais práticas, analisando-as nas dinâmicas sociais que as circunscrevem.

Para tanto, parte-se da pesquisa documental, a partir dos registros audiovisuais, bem como do levantamento bibliográfico dos conceitos de identidade étnico-racial, representação, performance, elemento material, Escultura Social e Plástica Social, pertinentes a presente análise, instrumentalizando-os como lentes para compreender ou apresentar uma (entre tantas perspectivas possíveis) para compreender as performances das artistas anteriormente citadas, averiguando o impacto dessa atuação na dinâmica da produção cultural e na sua dimensão política.

Ao corroborar com a perspectiva de que participação da cultura no desenvolvimento social se verifica também no modo como ela apresenta aos indivíduos, grupos e sociedades através de algo que lhes é basilar – a identidade – compreendida como valor e vetor que marca e produz reconhecimento e autoestima. Vislumbra-se no tripé: cultura(s), identidade(s) e desenvolvimento social o forjar das condições para gerar conhecimento, (re)conhecimento e (auto)conhecimento. Logo, propõe-se o debruçar sobre estas questões, a luz da produção do que no presente trabalho concebe-se como performance negra, verificando os seus desdobramentos na produção cultural, metonimicamente refletida na dinâmica cultural. Uma vez que são, justamente, os sujeitos históricos que constituem a sociedade e que atuam como protagonistas na produção dos espaços/lugares, socialmente construídos e ressignificados.

1. Cultura: Um cenário em disputa

Concebida sob o signo da diversidade, refletir sobre a gestão cultural implica ponderá-la como conjunto de ações - sejam elas de caráter público ou privado – constituindo-se como instrumento para atingir objetivos previamente estabelecidos e cujo alcance esteja previsto em normas, planos e metas alocando recursos humanos, financeiros e tecnológicos (BOTELHO, 2001). Logo, o trato com as políticas culturais implica o trato com instituições e práticas culturais (em sua diversidade) com o fito de atingir a sua difusão de forma que contemple a diversidade de referências, repertórios e demandas. Em face ao exposto, há que se atentar para o fato de que a eficiência de tais políticas – da perspectiva da reciprocidade entre oferta e demanda – implica o mapeamento tanto da produção quanto da recepção de tais políticas (BOTELHO, 2001).

Reforça-se, assim, as concepções de Joseph Beuys (2006), assinaladas por Rosenthal (2011), ao refletir sobre o papel da arte, requerendo para atuação dos artistas uma produção ensejada pelo cumprimento de um papel social e político interventivo e propositivo, propõe que a arte passe a ser o instrumento capaz de remodelar a sociedade.

Contudo, tão importante quanto refletir sobre o conceito de política cultural é pontuar de qual conceito de cultura se partirá para alicerçar a construção de tais políticas. Logo, cabe pontuar a importância de pautar a concepção de cultura inscrita na ótica antropológica (LARAIA, 2003), gestada nas interações sociais entre sujeitos que a reelaboram nos modos de pensar, agir e sentir, reafirmando valores e ressignificando repertórios que vetorizam identidades como expressão de um processo construído cotidiana e paulatinamente, conforme Hall (2005) e (2003).

Em face ao exposto, há que se destingir as duas acepções de cultura que têm orbitado na esfera da gestão cultural, a saber, a dimensão antropológica – concebida sobre a dimensão de saberes, práticas e fazeres que alicerçam a construção dos sujeitos sociais e mediam suas relações dotadas de uma amplitude que, geralmente, escapa aos organogramas e demandas estatais – e a dimensão sociológica – que delinea aquilo que adquire o status de cultura ao ser objeto de políticas públicas na área da cultura –.

A distinção entre essas duas dimensões do espectro cultural é fundamental, pois vetoriza o tipo de investimento governamental e a sua implementação (BOTELHO, 2001).

Nessa flagrante desproporção e assimetria, a dimensão sociológica de cultura, compreendida como o conjunto que abarca demandas institucionais, políticas, sociais, profissionais e econômicas e que “[...] compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais” (BOTELHO, 2001, p. 74), sendo, portanto, aspirada como pleito da dimensão antropológica.

As políticas culturais, isoladamente, não conseguem atingir o plano do cotidiano. Para que se consiga intervir objetivamente nessa dimensão, são necessários dois tipos de investimento. [...] O primeiro é de responsabilidade dos próprios interessados (demandas sociais). [...] Isto significa organização e atuação efetivas da sociedade, em que o exercício real da cidadania exija e impulse a presença dos poderes públicos como resposta a questões concretas. (BOTELHO, 2001, p. 75)

Por este viés, se a dimensão sociológica de cultura visa atingir determinados sentidos e públicos específicos, esta passa a constituir-se como o desafio aspirado pela

dimensão antropológica da cultura – o de ser também objeto de políticas culturais –. Nesse sentido:

[...] O segundo tipo de investimento refere-se à área de cultura dentro do aparato governamental. (Ha que saber delimitar claramente seu universo de atuação). [...] Ou seja, ela participará de um consórcio de instâncias diversificadas de poder, precisando, portanto, ter estratégias específicas para a sua atuação diante dos desafios da dimensão antropológica. [...] já que este objetivo tem de ser um compromisso global de governo. Isso significa dizer que, enquanto tal, a cultura, em sentido lato, exige a articulação política efetiva de todas as áreas da administração, uma vez que alcançar o plano do cotidiano requer o comprometimento e a atuação de todas elas de forma orquestrada, já que está se tratando, aqui, de qualidade de vida. (BOTELHO, 2001, p. 75)

Ao concordarmos que a pressão social esboçada como pleito e demanda cultural vocacionada e comprometida com a promoção da diversidade é um potente instrumento, a questão que se faz latente é o quanto a revisão das desigualdades sociais são fundamentais para a efetivação da dimensão antropológica de cultura, ao ser esboçada como demanda social e expressão de cidadania (CHAUÍ, 1984) ao pressionar a revisão não apenas dos paradigmas da política cultural mas da própria estrutura social.

Ao assumir tal questionamento como hipótese plausível, observa-se que a ideia de desenvolvimento social – conceito que varia no tempo e no espaço de acordo com as concepções políticas – passa a apresentar-se como possibilidade real de conjugar demandas sociais e pautas políticas expressas nas reivindicações na esfera da cultura justificadas por indicadores socioculturais³. Logo, conforme o Relatório do Desenvolvimento Humano de 2004, organizado pelo Programa das Nações Unidas - PNUD, concebe-se que:

Para que o mundo atinja os Objetivos de Desenvolvimento do Milênio e erradique a pobreza, tem que enfrentar primeiro, com êxito, o desafio da construção de sociedades culturalmente diversificadas e inclusivas. Fazê-lo com êxito é condição prévia para os países se concentrarem adequadamente em outras prioridades do crescimento econômico, a saúde e a educação para todos os cidadãos. O desenvolvimento humano tem a ver, primeiro e acima de tudo, com a possibilidade das pessoas viverem o tipo de vida que

³ Embora, seja recente no Brasil o implemento de políticas que visem a criação de indicadores na área da cultura, desde 2004 é possível recorrer aos dados gerados pela parceria estabelecida entre o Ministério da Cultura (MINC), Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea).

escolheram e com a provisão dos instrumentos e das oportunidades para fazerem suas escolhas.⁴

Frente ao exposto, a efetividade de tais políticas demanda a elaboração de diagnósticos para a resolução destes problemas, manejando recursos e estimando metas de curto, médio e longo prazo, instrumentalizando a diversidade cultural como estratégia dialética para promoção e revisão de demandas sociais (BOTELHO, 2001).

É reconhecido que a articulação entre cultura e desenvolvimento se dá primeiramente na dimensão subjetiva e imaterial da experiência cultural. De um lado, afirma-se que é através da cultura que o homem adquire sua condição humana e, por outro lado, confirma-se que não há possibilidade de desenvolvimento humano sem valores culturais. (BARROS, 2011, p. 55)

Reitera-se que o desafio, por este viés, é a legitimação da acepção antropológica na dimensão *stricto sensu* da política cultural efetivada na perspectiva sociológica, ou seja, que a diversidade seja objeto das políticas culturais. Contudo, observa-se que é a articulação social, por parte dos grupos contra hegemônicos aliados por elos de solidariedade, em prol de um objetivo comum e formalizado como demanda que se constitui como importante estratégia de pleito e mudança da conjuntura sociocultural.

Inverter as coisas, as palavras, as pessoas foi se transformando em mecanismo de busca de sentidos. Modo através do qual fui procurando construir meu lugar no mundo, e o lugar do mundo em mim. De tanto brincar, inverter virou mania, e de mania, inverter as coisas virou identidade. Na verdade, fui compreendendo que inverter as coisas é um modo de se ter acesso à realidade. Um modo de realizar o conhecimento da realidade pela negação de sua atraente e sedutora aparência de permanência e essencialidade. O jogo de inversões foi se transformando em estratégia de desdobramento, ampliação e abertura para os sentidos. (BARROS, 2011, p. 48)

Inversão e trânsito significam, portanto, mais do que empreender uma prática discursiva é uma estratégia para ofertar outras óticas e impactar as percepções e ações em perspectiva coletiva, reverberando no tecido social e apresentando novas possibilidades de sentido frente à complexa conjuntura sociopolítica que se delineia a nossa frente, tencionando para:

[...] que se abra para uma consciência crescente da descontinuidade, da não-linearidade, da diferença, da necessidade do diálogo, da polifonia, da complexidade, do acaso, do desvio. Onde há uma avaliação ampla do papel construtivo da desordem, da auto-organização e uma resignificação profunda das idéias de crise e caos, compreendidas mais como informações complexas, do que como simples ausência de ordem. (OLIVEIRA, 1999, p.16)

⁴ Informações presentes no Relatório do Desenvolvimento Humano de 2004, organizado pelo Programa das Nações Unidas - PNUD.

A revisão de paradigmas sociais e, por consequência, culturais implica, concomitantemente, a revisão da ordem gestada em concepções hegemônicas que nega a ecologia dos saberes e aos sujeitos que os preconizam (SANTOS; MENEZES, 2010), evidenciando que novas conjunturas gestam-se nos tencionamentos e pressões sociais. Sob essa perspectiva:

Quando uma sociedade ou uma instituição protege-se através de “biombos da tradição” e faz das diferenças uma ameaça, estamos diante de uma sociedade ou instituição que se recusa à história, ou melhor, que faz de sua história a única história. [...] Transformam-se em sociedades e instituições incapazes de compreender o diferente ou sociedades intolerantes com a diferença. Daí a proximidade com o poder. Ora a tradição revela incapacidade cultural de conceber o Outro, ora a vontade de dominá-lo. (BARROS, 2011, p. 51-52)

Contudo, sem desconsiderar as formas arbitrárias, como o conceito de tradição, por vezes, tem-se apresentado como concepção estanque de cultura, esclarece-se que dada a polissemia deste termo, nas perspectivas propostas pelo presente trabalho, a concepção abordada é de um legado cultural – compreendido como práxis criadora -, transmitida ao longo do tempo e elaborada socialmente, visando a transformação da realidade sociocultural, assim:

[...] a compreensão da cultura como “tradição” - termo em que coexistem a idéia de processo e de acervo (ou patrimônio) - sugere uma perspectiva dialética de abordagem do fenômeno cultural. Esta perspectiva envolve a consideração de que o processo de transmissão das formas do passado, ao contrário do que desejariam os tradicionalistas, é uma atividade humana criadora; e de que o patrimônio transmitido, longe de ser um objeto natural ou uma revelação divina, é uma objetivação da ação humana. Neste sentido, a tradição é compreendida como atividade de seleção, valoração, interpretação e afirmação do acervo cultural legado pelo passado. Esta concepção da tradição como “totalidade” - síntese dialética entre sujeito e objeto - contrapõe-se às perspectivas “subjetivistas” e “objetivistas”, a partir das quais o pensamento metafísico pensa a cultura. (COUTINHO, 2005, p. 87)

Frente a tal conjuntura, contemporaneamente, emerge um novo cenário cultural, protagonizando conflitos antigos, pautando a transformação da experiência social no tempo e no espaço, motivada por demandas sociais contra hegemônicas. É nesse âmbito que se inscreve a negritude como pauta de afirmação identitária e ponto de partida para pensar a revisão de paradigmas estigmatizantes, por meio da ratificação da equidade como projeto político.

[...] O que move a minoria é o pulso de transformação. [...] isto é, minoria não como sujeito coletivo absolutamente idêntico a si mesmo e

numericamente definido, mas como fluxo de mudança que atravessa um grupo, na direção de uma subjetividade não capitalista. (SODRÉ, 2005, p.12)

É nesse ensejo que se propõe o presente debate, tendo o recorte étnico-racial como marcador de diferença e disparador para refletir sobre as práticas culturais gestadas em políticas inscritas sobre o signo da diversidade, posto que:

A identidade étnico-cultural (que pode incluir elementos nacionais, linguísticos e/ou religiosos) em especial, se revelou um poderoso catalizador ideológico, capaz de secretar complexos mecanismos de estruturação da vida social sob todas as suas formas, funcionando notadamente como molde (parcial ou predominantemente) dos quadros simbólicos [...]. (ELHAJJI, 2005, p. 192)

Debruça-se, assim, sobre a produção cultural de modo geral, e da arte de modo específico, como *locus* de produção de discursos que reverberam no tecido social como processos formais ou (não formais) de alfabetização.

Ao conceber as práticas culturais como vetores de transformação social, compreende-se que as representações tecidas, produzidas ou difundidas pelas práticas e instituições culturais sobre os grupos sociais específicos gestam sentidos e consequências, haja vista que a difusão discursiva (textual e iconográfica) de forma sobrepujante acaba, muitas vezes, sendo lida como duplo da realidade. Por este viés, demanda-se compromisso e responsabilidade no que tange às representações e aos valores que por estas práticas e instituições são difundidos, pois a depender do modo como estas são concebidas, podem tanto reafirmar a manutenção do *status quo* quanto promover revisões de concepções hegemônicas, pois:

[...] representação é o processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem para instituir significados. Essa definição carrega uma premissa: as coisas, os objetos, os eventos do mundo não têm, neles mesmos, qualquer sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós, em sociedade, entre culturas humanas, que atribuímos sentidos às coisas. Os sentidos, conseqüentemente, sempre mudarão de uma cultura para outra e de uma época para outra. (HALL, 1997, p. 61)

Interessa, dessa forma, observar as transformações preconizadas no tecido social matizando os conflitos sociais, com especial enfoque nas questões étnico-raciais, observando como os tencionamentos sociais gestados nos mais distintos âmbitos dos movimentos negros (institucionalizados ou não), a saber - cristalização de papeis sociais, estigmatização fenotípica, sobrevalorização do padrão de beleza caucasiano, desvalorização dos referenciais culturais de matrizes africanas, entre outros – refletem-se nas problematizações e questionamentos tecidos por artistas e acerca da inserção de

outras óticas para compreender a população negra, bem como as suas práticas e valores, cientes de que:

Ser negro é, além disto, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de descobrimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori, é um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro. (SOUZA, 1983, p. 77)

Observa-se que tanto a construção quanto a (re)construção do “negro” enquanto sujeito demanda um processo de conscientização e valorização da negritude, permeado pela afirmação política e sociocultural de sua identidade (FERNANDES; SOUZA, 2016).

De tal modo, perscrutar as práticas culturais inscritas na revisão de paradigmas racistas, afirmação da identidade negra e sua respectiva produção cultural se faz sobre o pretexto epistemológico de compreender como tais práticas impactam na dinâmica da produção cultural comprometida com o reconhecimento e valorização dessa diversidade.

Traçar esse paralelo justifica-se pela possibilidade de empreender uma análise pendular orbitando na concepção *lato* de cultura, gestada em demandas sociais, esboçada como pleito e pauta de políticas culturais e artísticas cuja legitimidade cunhe a diversidade como pauta materializada na concepção sociológica de cultura manifesta na sua viabilidade institucional.

Evidencia-se, deste modo, que as culturas e a mutabilidade que é própria da sua dinâmica, demonstram a importância de compreender que os sentidos também são socialmente construídos, sejam eles gestados em perspectiva subjetiva ou institucional, sendo inegavelmente revestidos de caráter político e ideológico (CHAUÍ, 1991).

[...] pensar numa cultura da mudança significa pensar na maneira como sociedades, instituições e sujeitos constroem sentidos para o mudar. Ou melhor, como a mudança pode assumir o sentido de uma busca, algo intencionado, uma disponibilidade para a transformação ou apenas um discurso evasivo atualizado pelas literaturas de autoajuda. A cultura da mudança que aqui nos interessa, imagino ser da primeira categoria, aquela que se interessa em forjar futuros e não apenas em reproduzir modismos. Mudança no sentido aqui proposto é menos uma questão técnica e mais um regime de sensibilidade que se desdobra em fazeres, um modelo de ação e representação. (...) Trata-se, sim, de se reconhecer que sociedades e instituições são desafiadas continuamente pela história. (BARROS, 2011, p. 53)

É sob esta ótica que se concebe e vislumbra a cultura, em sua diversidade, como via de transformação social (CHAUÍ, 1984). Sempre atentando aos contornos que se atribuem à mudança como processo, pauta-se a presente discussão em uma dupla interface da cultura, manifestada na sua perspectiva política – compreendida como o substrato que cria as condições da vida coletiva referendada na experiência pública –, bem como na sua perspectiva social – compreendida por condição para exercício da cidadania, pertencimento, participação e inclusão sociocultural.

O desafio hoje, a todos que, de lugares os mais diferentes, a partir de estratégias as mais diversas, tomam a memória e a subjetividade como instrumentos insubstituíveis na construção das identidades no contexto da diversidade cultural, é o de, para uns, “criar condições para o enfrentamento da experiência dos vazios de sentido, provocados pela dissolução de suas figuras”, visando a reconstrução de sua condição de sujeito ativo, para outros, o de, ao “viciar-lhe em seu eu histórico”, moldá-lo como sujeito aberto às transformações e às diferenças. (BARROS, 2011, p. 66)

Logo, de forma crítica, esquadrinha-se a arte reconhecendo-a como um campo teórico-metodológico e discursivo de atribuição de produção de sentido e interpretação dos bens simbólicos, debruçando sobre a produção artística, à luz da reflexão sobre a experiência concreta com a obra de arte. Essa, com efeito, é compreendida como uma experiência de formação da opinião pública e de público, por meio da consagração de ideais e valores que passam a legitimar obras e artistas os quais, metonimicamente, reportam valores e ideologias.

Ademais, ao conceber a arte como um fato construído histórica e socialmente (DUARTE, 1981), caracterizando-se pela pluralidade abrangente e dotada da potencia que influencia e vetoriza a construção da memória e identidade enquanto índice de uma cultura (FISCHER, 1983), compreende-se, por este viés, a obra de arte também como “[...] linguagem da arte, um dos caminhos através do qual dizemos quem somos e como nos comportamos enquanto cultura viva através dos tempos” (OSTROWER, 1991, p.51). Corrobora-se, assim, com a perspectiva proposta por Bosi (1991) na qual a arte constitui-se como o ato de exprimir e conhecer.

Frente ao exposto, concebe-se a arte como um substrato da cultura, matizando o trabalho com o sensível e o imaginário permeado pelo simbólico e comprometido com a práxis transformadora, o que inegavelmente traz à tona as contradições e conflitos sociais, exteriorizado pelos(as) artistas através das suas obras (CANCLINI, 1980).

Por este viés, aborda-se a arte, vislumbrando-a como uma prática dotada de contornos abrangentes e necessários para reflexão de uma atuação gestada como resposta às demandas sociais que pautam a inclusão e a equidade refletidas em

transformações sociais e institucionalizadas em políticas que agreguem a dimensão antropológica viabilizada na dimensão sociológica da cultura como política que vise o bem público em sua diversidade.

Apresentar outras óticas para compreender a história, por meio das artes, significa trazer contraponto e outras possibilidades de leitura gestadas em repertórios discursivos (em suas várias acepções e possibilidades) que nos oferte outras gramáticas, vocabulários, conceitos e valores para ler tais trajetórias, experiências, identidades e práticas culturais.

2. Performance Negra: Intersecções entre estética e ativismo

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real.
(DEBORD, 1997, p. 15)

Ponderar sobre as intersecções entre arte e política significa historicizar o processo de produção cultural, compreendido como a projeção de fenômenos que mediam a representação e reelaboração simbólica das estruturas e relações, visando à compreensão e transformação social, a partir da revisão da produção de sentidos (CANCLINI, 1982). Nesse ensejo, Napolitano (2011), corroborando Escosteguy (2001), concebe a arte como índice desses fenômenos, os quais se inscrevem na “esfera cultural” compreendida como mediação entre dominação, poder e política na produção dos sentidos.

A partir dessas perspectivas, refletir sobre as reciprocidades e intersecções existentes entre a arte e a política implica debruçemo-nos sobre os valores, interesses e atores sociais que mediam as relações e as formas de apreensão do mundo através de poéticas visuais que encontram na arte suportes latentes para ecoar e difundir percepções, ideologias, discursos e problemáticas relativas à construção do sensível e à forma de apreendê-lo. Logo, em perspectiva *lato sensu*:

O *Conceito ampliado de arte* está dentro de um princípio ao qual eu⁵ tenho me esforçado para dar expressão através dos materiais. [...] de modo que na análise final tudo é incluído, todas as atividades criativas na Terra. Não apenas criatividade artística, mas também criatividade social [...] com a inclusão de questões ligadas à organização e educação. Todas as questões humanas estão sempre ligadas à forma de como algo será modelado, e este é o *Conceito ampliado de arte*. (ADRIANI; KONERTZ; THOMAS, 1979, p. 18)

Nesse ensejo, entende-se que, a politicidade da arte manifesta-se:

[...] antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação [...]. (RANCIÈRE, 2010, p. 46)

Face ao exposto, destaca-se que são as escolhas, recortes, valores e sujeitos que são inseridos na concepção de arte, bem como as inserções e exclusões por esta orquestrada que trazem à tona a politicidade desta enquanto termo e prática cultural que responde às demandas de um tempo, espaço e grupos sociais específicos. A compreensão da arte, por este viés, implica, imperativamente, uma compreensão alargada de política, pois:

[...] a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2010, p. 46)

Destarte, no que concerne à partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005), observa-se que o que está em questão é o “comum” que é partilhado com “os outros” e como estes tomam parte nessa partilha, onde o sensível matiza os valores que estão na base da produção do conhecimento, vetorizando as relações e as formas de apreensão o mundo, das quais não se excluem as artes como parte da formação de um repertório comum.

⁵ O presente conceito é apresentado por Joseph Beyus referindo-se a sua discussão sobre a arte como possibilidade de intervenção social, remontando a importância da interlocução com o público compreendido como parte do processo de transformação e implicando na ampliação do conceito de arte.

[...] refere-se à possibilidade de terem voz ativa ou intervirem nas instâncias decisórias do Poder aqueles setores sociais⁶ ou frações de classe comprometidas com diversas modalidades de lutas assumidas pela questão social. (SODRÉ, 2005, p.11-12)

Cabe, concomitantemente, questionar a quem se refere este comum e quem constitui esse *outro* cujo acesso às artes – tanto da perspectiva da produção quanto da difusão – é mediado pelas suas formas de inserção social. Levando-nos a questionar, paralelamente, a forma e o *modus operandi* intrínseco a esta inserção social refletida na interseção entre política e estética, não apenas da perspectiva da plasticidade e dos discursos visuais por estes empreendidos mas, sobretudo, destes como emblemas e signos do modo como as relações sociais tem sido delineadas e mediadas. Por este viés, reitera-se a analogia da intersecção entre arte e política, na medida em que:

[...] pode-se entendê-la num sentido kantiano - eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. (RANCIÈRE, 2005, p. 16)

Nessa direção, a concepção de política aqui abordada referencia-se na política da visualidade, na sua produção e nos valores dos quais é suporte. Cujas mediações são pautadas em uma estética que se institui como insígnia de valores e ideologias. Constituindo-se como forma de inscrição de sentidos (RANCIÈRE, 2005). Nessa direção, esclarece-se:

[...] a ideologia não é sinônimo de subjetividade oposta à objetividade, [...] não é pré-conceito nem pré-noção, mas é um “fato” social justamente porque é produzida pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e se conservar [...] uma certa maneira de produção das ideias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais. (CHAUÍ, 1991, p. 31)

De tal modo, o que está na base da partilha do sensível é a (re)partilha e o (com)partilhar da política e dos valores que mediam a experiência comum, refletindo a forma como vemos e como somos vistos. Não se quer com isso pasteurizar as identidades e especificidades culturais e históricas, mas socializar os códigos e preceitos que mediam os valores imbricados nas formas de ver o mundo e determinados grupos étnico-raciais e sociais, incluindo a população negra. Respondendo, assim, à diversidade social, incluindo o acesso e a participação nos processos decisórios, nas pautas e nos

⁶ Nessa disputa pela partilha do sensível, os grupos sociais minoritários compreendidos pelos negros, mulheres, indígenas entre outros – disputam a participação na construção do “repertório comum” ou seja, no imaginário socialmente partilhado, instrumentalizando dispositivos simbólicos com objetivos éticos e políticos na luta contra a hegemonia (SODRÉ, 2005).

vieses de abordagem historiográfica, iconográfica e política refletindo outro estatuto de visualidade.

[...] O importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política. A partir daí pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas do deciframento da sociedade até os modos contemporâneos da performance e da instalação [...] As artes nunca emprestam, às manobras de dominação e emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIÈRE, 2005, p. 26)

Por este viés, a arte entranhada pela política que lhe constitui o cerne, apresenta-se com possibilidade de descobrir outros espaços e meios de interlocução, nos quais os enunciadores – que raras vezes tiveram espaços para posicionar-se ou participar dos processos de decisão – referente a este “comum partilhado” possam trazer suas referências e pontos de vista para disputar as pautas políticas, as poéticas visuais, a construção de imaginários, a mediação das relações, os valores difundidos e os projetos de sociedade.

Destarte, na intersecção entre arte e ativismo com o propósito de comunicar ideias e projetos que subvertam a ordem e a manutenção do *status-quo*, encontra-se na mídia tática, por exemplo, formas de reelaborar e difundir discursos, haja vista que esta constitui-se como uma prática que se assume, desde o início, como parte interessada no processo, participando ativamente da construção dos fatos. De tal modo, suas ações vinculam-se aos movimentos sociais, posicionando-se de forma crítica e tangenciando questões políticas visando a subversão do hegemônico e das relações de poder, conforme Lovink (2011).

Pautada em ações de insurgência, a relação entre arte e ativismo – na contemporaneidade – deflagra-se em “Zonas Autônomas Temporárias”, vislumbradas como produção e mediação de espaços reais e virtuais alicerçados sobre o efêmero, vetorizadas pela criação coletiva, não hierarquizada e nômade, propondo formas desterritorializadas e reterritorializada alicerçadas sobre ações libertárias e o conflito, cujo cenário se dissolve antes que possa ser apropriado pela iniciativa estatal, conforme afirma MESQUITA (2008) corroborando com as perspectivas de Lovinik – teórico da mídia tática.

Por este viés, as “Zonas Autônomas Temporárias”, compreendidas com *lócus* de insurgências poéticas delineiam-se como algo que transcende as delimitações espaciais

de galerias ou museus deflagrando um conceito de arte que extrapola o institucional e atualiza o conceito de ativismo, arte e *locus* da arte. Evidenciando, conforme a poética beuysiana⁷ que a arte deve ser, antes de tudo, uma ação pública e política, fruto da conjugação, reflexões e articulação de valores maturados criticamente. De tal modo, deflagram-se formas singulares e poéticas na apropriação e reconfiguração dos espaços do mundo e nas maneiras pelas quais as artes são experienciadas.

Assim sendo, posicionar-se ativamente frente a conjuntura sociopolítica comprometida com a manutenção das assimetrias sociais, das quais não se exclui o racismo, significa empreender ações frontais no sentido de contestar essa lógica vigente. Por este viés, a arte instrumentalizada como poéticas em confronto, delineia-se como um protesto que articula ações diretas e intervenções simbólicas. Nessa intersecção, conforme Steyerl (2007), o protesto deve articular-se em duas interfaces, ou seja, primeiramente há que se eleger uma linguagem que permita vocalizar e visualizar o que se está propondo e questionando. Por conseguinte, se faz necessário, eleger os conceitos que estruturam essa proposta de intervenção, cuja eleição considere-os como vetores da organização do protesto, conjugando-os aos símbolos e pautas políticas que potencializem a ação e o questionamento proposto pela mesma, mobilizando questões coletivas.

Para tanto, o corpo ascende como instrumento vocalizador e suporte que delineia, na epiderme, o pulso que exprime questionamentos, anseios e tensões. Constituindo-se, portanto, em mídia, no sentido mais profundo do termo - meio intermediário de expressão e transmissão de mensagens - manifestado na necessidade de vocacionar questionamentos e tensões em relação às desigualdades e assimetrias sociais. Reafirmando-o como meio privilegiado de experimentação e expressão.

Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado – esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o quê ele afeta e como afeta, e pelo quê ele é afetado e como é afetado. [...] Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. (FABIÃO⁸, 2009, p. 238)

⁷ O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), em sua produção, preocupou-se em delinear um conceito ampliado de Arte, convergindo, a partir do final da década de 1960, a elaboração da teoria da *Plástica Social*, na qual defendeu a ideia da arte ser parte integral da vida, bem como parte integrante do processo de organização social, dando indícios dos vetores que alicerçam a poética beuysiana.

⁸ Ao ser interpelada sobre o que vem a ser o corpo, Fabião (2009) corroborando com Deleuze (2002) e, retomando as proposições nos vários escritos de Espinosa, tece considerações sobre o corpo como meio de afetar e ser afetado, constituindo-se dialeticamente, como propulsor de mudanças.

Retomando perspectivas da *body art* preconizada nos anos 1960, a ascensão da noção de corpo como suporte de arte e crítica social evidencia, na contemporaneidade, o quanto é latente o uso dessa poética que faz do corpo instrumento de apresentação, representação, insurgência e tensionamentos levados ao limite (SILVA, 2006).

Logo, nessa dialética entre o simbólico e o material – personificados nas estruturas e nas relações –, não só no âmbito individual mas, sobretudo, coletivo. Literal e metaforicamente, o que está em questão é uma poética corpórea manifesta no:

[...] corpo humano concreto, um corpo que tem qualidades específicas e uma história pessoal, mas um corpo que também está escrevendo sobre algo, e escreve sobre representações sociais de gênero, raça e classe.⁹ (BIRINGER apud CALDEIRA, 2010, p. 119)

É justamente esse limite, discutido por Silva (2006) e apresentado como poética corpórea, que se compreende como fronteira de transposição e exposição que evidencia e denuncia flagelos manifestos no corpo e nas subjetividades – abordadas em perspectivas coletivas, face aos grupos sociais nos quais se inscrevem – alicerçadas sobre concepções em trânsito de gênero, tensionamentos sociais e assimetrias étnico-raciais. Limites que ao serem desnudados trazem à tona a necessidade urgente de emancipação, a denúncia da repressão e violência às quais, cotidianamente, se está sujeito.

Frente ao exposto, observam-se que tais tensionamentos matizados no corpo como objeto de ação social, evidenciam questionamentos que refletem a conjuntura histórica e social na qual a *body art* é gestada, trazendo a tona questões que se estendem também a contemporaneidade. Constituindo, portanto, uma ação que não começa nem termina em si mesma, na qual o(a) artista é sujeito e objeto de reflexão, é metáfora e metonímia, indivíduo coletivizado trazendo à tona questionamentos sociais e desnudando violências camufladas nas sutilezas e no intangível, passando muitas vezes despercebidas e ignoradas. As quais, justamente por não serem assumidas como tal, potencializam essa violência na impossibilidade da autodefesa.

⁹ Embora a presente reflexão inscreva-se no contexto da dança e da inquietação do artista em face da sua atuação social na companhia Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch, esta vem ao encontro das proposições no presente trabalho, na medida em que emerge como um contraponto para compreender, a partir da relação com a *Performance Art*, como se reviu e se reconfigurou o lugar do ser/artista/político - através da perspectiva poética do movimento - na qual o corpo emerge como uma força e ação questionadora. E, por meio da ação e do gesto, a partir dos anos 70, questiona e reflete sobre a cultura na qual se insere.

Por isso mesmo, a violência – em suas várias acepções - também se constitui em objeto de reflexão, estratégia para chocar o espectador, profilaxia contra a passividade e indiferença convocando a mobilização pautada no senso de responsabilidade social coletiva. Nessa equação, a soma entre arte e política prevê - como variável importante no resultado - o espectador como parte do processo de reflexão, maturação dos pressupostos, consciência crítica e transformação social.

Retomando as premissas levantadas, a arte instrumentalizada como poéticas em confronto, visando a transformação social em perspectiva contra-hegemônica e prevendo a equidade – de gênero, social e étnico-racial - como projeto político e artístico, demanda a eleição de uma linguagem que, em sua plasticidade, traga esses valores de forma latente e ativa em sua poética visando a subversão.

Destarte, ação é o que está na base disso que, por definição, conveniou-se chamar de performance, cuja difusão no universo da arte foi preconizada nos Estados Unidos cunhando o termo – *performance art* – na década de 1970 (FERNANDES, 2001). Contudo, sua efetivação como prática antecede o cunhar deste conceito, o que pode ser exemplificado, na conjuntura nacional, pelas ações empreendidas por Flávio de Carvalho, escritor, sociólogo e artista experimental do corpo que no início da década de 1930 realizou a “Experiência nº 2”¹⁰ ou, internacionalmente, nas experimentações e vivências realizadas no *Cabaret Voltaire*¹¹, na Suíça – Zurique em 1916.

Pelo viés antropológico, conforme perspectivas apresentadas por Cohen (2002), pode-se conceber que as várias possíveis gêneses da performance coincidem com o momento que a humanidade passa a se fazer representar.

É nesse ensejo, que no período de 1960 e 1970 artistas de diversas linguagens reuniram-se, na residência de Marcel Duchamp na *Greenwich Village*, em *Manhattan* - Nova York, numa ação catalizadora, motivados pelos mesmos propósitos artísticos e de vida, frente ao período histórico enfrentado.

Ali a arte pulsava, surgia em cada esquina, transpirava em cada poro do corpo individual ou dos corpos que viviam em comunidades para produzir arte ou manifestos contra as guerras que os Estados Unidos da América insistiam em propagar, como a Guerra do Vietnã. Lutavam, também, contra o sistema capitalista e outras formas de dominação. No seio dessa sociedade em conflito, questões de gênero, etnia e classe foram levadas para o âmbito

¹⁰ A presente performance/obra caracterizou-se pela ação do artista em caminhar na direção contrária a uma procissão católica, utilizando-se de um chapéu verde, durante todo o trajeto. Tal atitude motivou-se pelo desejo do artista em pesquisar a reação dos fiéis frente àquela situação inusitada. Maior detalhamento é apresentado por Antonio Carlos Robert Moraes (1986).

¹¹ É caracterizado por experiências dramáticas inovadoras e inscrevendo no campo da arte, nas suas distintas linguagens, novas possibilidades. Atraindo artistas, de diferentes lugares da Europa, imersos em experimentações estéticas diversas.

das artes e discutidas sobre a superfície da tela, nos volumes da escultura, na música do cotidiano e nos corpos daqueles que ansiavam por mais liberdade de expressão, mais expansão e alternativas frente ao poder hegemônico vigente, caracteristicamente, heterofalocêntrico. (SANTOS, 2008, p. 7)

É no bojo de tais questionamentos, ensejados pela conjuntura vigente, que surgem também os estudos pós-coloniais, configurando-se como a lente que nos possibilita empreender uma leitura a contrapelo, ofertando-nos outras ferramentas e óticas para apreender a história em perspectiva contra-hegemônica.

Por este viés, os atuais Estudos Culturais, nomeadamente no âmbito da crítica pós-colonial, se reorganizam em outros alicerces, diferentes dos tradicionais marcados por antagonismos lineares e duais que intentam perpetuar a supremacia de uma estrutura ideológica e histórica espaço-temporal, a partir de uma perspectiva etnocêntrica e eurocentrada, (SHOHAT; STAM, 2006).

Logo, *body art*, *performance art*, *performance*, *live art*, entre outros substantivos, evidenciam o quanto a linguagem eleita como fio condutor para analisar as ações que unem arte, política e ativismo com vistas à transformação social – da perspectiva social, de gênero e étnico-racial – revela-se como um termo polissêmico que pressupõe atuação e deslocamento – de ideias, corpos, seres, valores – e implica movimento, matéria prima que faz da transformação pretexto e objeto direto da ação.

Nesse sentido, para a presente análise, a pertinência do arcabouço conceitual dos estudos pós-coloniais - inscritos nos estudos culturais -, gesta-se no âmbito da crítica que transcende antagonismos lineares e duais que objetivam perpetuar a soberania de uma estrutura histórica e ideológica – sobre todas as outras -, apresentando outras óticas, manifestadas em distintas concepções epistemológica e metodológicas para análise cultural, assinalando mudanças fundamentais no campo dos estudos culturais (e literários). A saber, o exame das relações de poder, nas distintas áreas das práticas sociais, caracterizada pela diferença: de classe, de orientação sexual, étnica-racial e de gênero. Sendo sobre essas duas últimas, sobre as quais o presente trabalho se debruça mais detidamente.

Logo, na intersecção entre arte e política, gesta-se projetos de subversão contra-hegemônica, a partir da atuação dos artistas com vistas a transformação social, inscrita na crítica dos estudos pós-coloniais, apresentando na ação manifestada – pela performance – o deflagrar de um comportamento ativo tanto na produção artística quanto no posicionamento diante da sociedade. A ação constitui, portanto, o verbo que dá vazão e volume, delineando a performance, ao instrumentalizar o corpo como

suporte, matéria, recurso e poética prescrita como projeto político de transformação de si, do outro e do mundo versado em linguagem híbrida e interdisciplinar.

Nesse sentido, a *collage* emergem como método onde, por meio da justaposição de imagens, a(o) performer alinhava ideias, valores e críticas como forma de intervenção, trazendo à tona uma releitura do mundo.

O artista recriando imagens e objetos continua sendo aquele ser que não se conforma com a realidade. Nunca a toma como definitiva. Visa, através de seu processo alquímico de transformação, chegar a uma outra realidade — uma realidade que não pertence ao cotidiano. (COHEN, 2002, p. 62).

Na amplitude conceitual e empírica desse ato de exprimir-se política e artisticamente compreende-se, como vetor que alicerça essa ação, a utilização de espaços informais – transcendendo a concepção e a fronteira do que seria o “espaço da(s) arte(s)” -, a plasticidade do artista, o corpo como instância e experimento, bem como a interatividade e interlocução como o público – este *outro* que se pressupõe como parte/partícipe da ação – e entre outras nuances deste processo, destaca-se o registro¹² como instrumento e tentativa de preservação da ação empreendida, quando assim requerida por seus/suas autore(as) ou pelas instituições museais.

A efemeridade do ato é notória apenas da perspectiva da ação esboçada no tempo presente. Contudo, o *continuum* dessa ação transcende o imediato e se projeta no futuro por intermédio das ideias e projetos que fecunda e faz germinar no(a) seu/sua interlocutor(a) – o público. A semente da inquietação, da reflexão e do questionamento é um prenuncio que alimenta a ação do(a) *performer* e desdobra-se na ação - a seguir - de seu/sua interlocutor(a), constituindo-se em tempo e ação desdobrada.

Nessa dimensão, o que a performance apresenta de pungente gesta-se, principalmente, na aproximação da tríade artista, corpo/obra e público como vetores da ação (BIRIBA, 1997). Sendo o tempo o quarto elemento estético (MEDEIROS, 2005).

Reforça-se assim as concepções de Joseph Beuys, ao refletir sobre o papel da arte, requerendo para atuação dos artistas uma produção ensejada pelo cumprimento de um papel social e político interventivo e propositivo, ao sugerir que a arte passe a ser o instrumento capaz de remodelar a sociedade, combatendo os efeitos nocivos e repressores de um sistema social convalescente.

¹² Não há um consenso entre os(as) autores(as) sobre a questão do registo, embora esta seja facultativa, muitos assinalam que a potência e hermenêutica que subjaz ao evento da performance não pode ser captada pela instância do registo, constituindo uma documentação parcial do processo – embora tenha em si sua importância -.

Contudo, ao ter ciência de que o deflagrar da presente premissa só se faz numa dimensão processual e coletiva, a viabilidade disso como projeto vocalizado na performance, como linguagem, solicita a (re)ação dos respectivos interlocutores para desencadear o projeto de Escultura Social¹³ retomando o bordão de Beuys, no qual “todo mundo é um artista” e por consequência, é também um interventor social.

Delineiam-se, assim, outras esferas de intervenção e oposição no espaço público, agregando novas semânticas à morfologia da arte interseccionada com a política e vice-versa. Observa-se, frente ao exposto, o quanto o poder – regido pelos estatutos da visualidade e regulador de valores e relações - é uma disputa negociada histórica, cultural e simbolicamente, pois as “[...] práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Logo, na concatenação entre arte e política, delineiam-se estratégias gestadas nas gramáticas da insurgência, constituindo outras metáforas e conceitos para redefinir os percursos e linguagens do debate político (MESQUITA, 2008).

2.1 Insurgências poéticas: índices de uma história coletiva

Corroborando a perspectiva de que são as inquietações que movem o mundo e os sujeitos, constituem questões disparadoras e instigantes forças propulsoras, no âmbito da arte, as provocações de Cohen (2002, p. 37): “Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar outras realidades?”. Contudo, ciente de que o real ou mesmo a sua definição transcende os domínios da estética e adentra fronteiras e concepções filosóficas, o ensejo que tais questionamentos promovem refere-se, não simplesmente, aos domínios da arte sobre a qual se inscreve a performance, enquanto conceito e prática, mas as rupturas que ela promove. Ademais, sublinha-se que, a partir dessas cisões, são produzidos discursos, difundidos valores e ideias são capilarizadas. Compreende-se, assim, que o real é ficção cotidiana, metade feita, metade por se fazer.

A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no “mundo real”. Não há mundo real que seja o exterior da arte. Há pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se julguem e desjulgem a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções e de nossas intervenções. O real é sempre

¹³ Conceito cunhado por Beuys, o qual prevê que a transformação social advém de um trabalho coletivo no qual toda a sociedade toma parte como artista e escultor social.

objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. (RANCIÈRE, 2012, p. 74-75)

Nas intersecções entre arte, vida e política gestam-se as possibilidades de revisão e (re)construção de novos projetos e valores, constituindo-se ambas, como partes do mesmo processo de ficção, (re)criação e (re)significação. Representar e apresentar são na verdade duas faces do processo de construção ficcional da realidade cotidiana, contudo, na sua dimensão hegemônica, a pretensa cisão entre o real e o ficcional são apenas forma de escamotear o quanto a ficção e o real se retroalimentam como partes do mesmo processo.

É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção, fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre a arte e a política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. (RANCIÈRE, 2012, p. 74-75)

Nesse sentido, as práticas artísticas contribuem “[...] para desenhar uma paisagem do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de “senso comum”, formas de um senso comum polêmico” (RANCIÈRE, 2012, p. 75). É nesse contexto que se concebe a importância de poéticas performadas em ativismo negro ao ter em vista que as questões relativas à representação constituem-se como pauta política, uma vez que as imagens e valores difundidas sobre indivíduos e grupos – a depender da forma como forem orquestradas – os afetam de maneira a cristalizar lugares sociais, reafirmar estigmas, legitimar assimetrias de poder, restringir acessos e fazer a manutenção das desigualdades sociais engendradas por questões raciais e de gênero.

Como ação política, as representações artísticas - a depender das motivações e valores que estas mobilizam - podem, por este viés:

[...] encobrir as contradições sociais, mas também pode produzir o conhecimento delas: o predomínio de um aspecto ou de outro depende das relações que sua produção e o seu consumo mantenham com a classe dominante ou a revolucionária. (CANCLINI, 1980, p. 183).

Nesse sentido, as performances, compreendidas como metáforas e metonímias de um processo de discussão e questões coletivas refletem o afluir desse debate,

comungando linguagens éticas e estéticas visando dar um novo pulso para tais reflexões, por meio dessas insurgências poéticas.

Para tanto, incorporam-se como vetores dessa reflexão duas dimensões da poética *beuysiana* – as relações entre arte e política e a *Escultura Social*, constituindo duas faces de um processo que aflui para alicerçar a sua teoria da *Plástica Social*, na qual se defende a concepção da arte como parte integral da vida, bem como formadora do processo de organização social.

Dialogando com a concepção de cultura de Williams (2013), Beuys (2006), apresenta uma concepção de arte que se inscreve e abarca as práticas cotidianas, manifestadas no tecido social:

[...] introduzindo uma visão de arte expressa em todas as áreas da vida humana (*Conceito ampliado de arte*) que agiria assim mais diretamente “dentro” dos indivíduos, ou seja, o trabalho de arte poderia conscientizar as pessoas de que cada ser humano é um ser criador em potencial e com capacidade de usar esta potencialidade para moldar a sociedade em que vive. [...] Cultura, Política e Educação passariam a ser compreendidas como *Escultura social* pelo fato de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano. (ROSENTHAL, 2011, p. 112)

Evidencia-se, assim, o quanto a arte imersa na produção cultural e comprometida com um potencial pedagógico, apresenta-se como ferramenta política e de transformação social gerida dentro de um projeto de dimensão e responsabilidade coletiva, aludindo ao modo como o mundo é moldado pelas ações e pelos valores que as precedem. Delineia-se, assim, as perspectivas da poética *beuysiana* compreendida pelo incitar da reflexão e a consciência social, concatenando formas de expressão e valores para a organização das experiências humanas com vistas à transformação social (ROSENTHAL, 2011).

Portanto, ao discutirmos “arte engajada”, estaremos tangenciando categorias correlatas como o papel do intelectual e do “artista-intelectual” (ou seja, aquele que produz uma reflexão sobre a sua poética), bem como a relação entre linguagem artística e valores políticos. (NAPOLITANO, 2011, p. 26)

Nessa direção, o vocábulo *engagé* - etimologicamente - alude ao “comprometimento” com uma postura política assumida pelo artista-intelectual ao conceber a emancipação como projeto político-social. A partir desta acepção exercida como prática inerente à poética de artistas comprometidos(as) com essa perspectiva, consagrou-se o termo “engajamento”, derivado do galicismo e convertido em sinônimo de atividade politizada da criação cultural e artística (NAPOLITANO, 2011).

Por este viés e partindo da concepção sartriana, o verdadeiro intelectual - acrescentando o artista engajado - é aquele que se ocupa das pautas e agendas políticas que influenciam e direcionam os devires da sociedade (*idem*, 2011).

Assinala-se que a concepção sartriana possui certa restrição, tendo em vista que, sua concepção possui ênfase no campo da literatura ao defender que poéticas como a das artes plásticas e da música formam uma gramática polissêmica e insuficiente para comunicar ideias sem equívocos e prejuízos de sentido ao seu interlocutor. Contudo, salvaguardadas as restrições semânticas da presente perspectiva, esta vem ao encontro dos propósitos desse trabalho, na medida em que, apesar do termo engajamento ser polissêmico, é somente no século XX que o adjetivo engajado passa a conotar comprometimento com algo a serviço de uma causa. Diante do exposto, na proposição de Sartre (1993), o conceito de engajamento restrito à palavra articulada em prosa e ensaio, e dedicado à causas sociais e humanitárias, é ressemantizado no contexto latino-americano - do qual não se exclui o Brasil - e, apesar de conter todas as potencialidades e limites provenientes dessa adaptação, esta traz à tona as artes que alicerçam-se sobre os sentidos, as imagens, sons e ritmos como *lócus* de atuação privilegiada do intelectual comprometido com causas sociais (NAPOLITANO, 2001), pois a não correlação com o verbal:

[...] não descarta o fato de que a imagem pode ser lida. Propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade, sustentam, por um lado, a possibilidade de leitura da imagem e, por outro, reafirmam o seu status de linguagem. Não porque, dadas essas propriedades, se diga que a imagem também informa, comunica, e sim porque - em sua especificidade - ela se constitui em texto, em discurso. E nesse ponto, sublinhamos que falar dos modos de significação implica falar também do trabalho de interpretação da imagem, procurando entender tanto como ela se constitui em discurso, quanto como ela vem sendo utilizada para sustentar discursos produzidos com textos verbais (ORLANDI, 2005, p. 15)

De tal modo, concebe-se o conceito de engajamento como participação ativa nas questões de dimensão política e social - nas quais também se inscrevem as artes -. Face ao exposto, a concepção sartriana interessa a perspectiva proposta, pois viabiliza e reconhece a atuação ética, política e comprometida com ações que permitam aos atores sociais (re)inventarem a si e ao mundo - em processo de (des)construção e (re)construção -.

Retomam-se, assim, as perspectivas que associam o papel social da arte e do artista ao papel do intelectual no processo de transformação social, dando continuidade

as premissas de um debate preconizado no início do século XX, conforme Napolitano (2011).

Primando por um rigor teórico-metodológico, faz-se fundamental, definir e distinguir as perspectivas ideológicas e conceituais que vetorizam - tanto para os historiadores e sociólogos da cultura, entre outros – os valores, conceitos, pautas e ideologias que estão na base dessas performances, lidas como práticas artísticas comprometidas com a transformação social por meio da intersecção entre arte e política.

Para tanto, a partir dos seguintes questionamentos, a presente pesquisa debruça-se sobre as performances “Projeto Bombрил” e “Merci Beaucoup, Branco!” realizadas, respectivamente pelas artistas Priscila Rezende e Michelle Mattiuzzi, analisando-as a partir dos conceitos de Escultura social, Plástica social e Elemento material¹⁴ como agente de transformação social.

Para a compreensão dos projetos que são maturados no bojo dessas performances que delineiam-se como pautas políticas, faz-se necessário que se compreenda o contexto de produção, bem como as artistas que as realizaram.

A artista Priscila Rezende é graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard na Universidade Estadual de Minas Gerais - UEMG, possuindo habilitação em Fotografia e Cerâmica. Ademais, destaca-se que sua formação transcende o trabalho com artes plásticas e agrega a formação como atriz.

Nessa dupla interface de formação, apresenta trabalhos que tematizam a relação entre o indivíduo e a sociedade contemporânea, bem como questões raciais e de gênero. Nesse percurso, busca descobrir-se como mulher e como negra, investigando a situação e inserção do negro no Brasil através da performance.

Ter ciência dos elementos, conceitos e vetores que estão na base de sua produção artística é fundamental para compreender, especificamente, o que está na base da performance “Projeto Bombрил” a qual constitui um dos focos dessa análise.

A presente performance, até 2013, foi apresentada em duas edições, a primeira dentro da faculdade da artista, e a segunda, realizada em espaço aberto. Contabilizando para realização da ação mais de quarenta objetos metálicos, entre os quais, destacam-se painéis e talheres lavados com o cabelo da própria *performer* trazendo inícios das pautas que subjazem a reflexão e crítica proposta pelo trabalho da artista.

¹⁴ Na poética beuysiana o elemento material constitui o ponto de ligação entre as teorias, a obra e o público e as ressignificações decorrentes desse encontro convergindo a Escultura e Plástica Social de modo que, a partir da tríade artista, obra/corpo e público há uma ação desdobrada por meio da participação ativa do público e do seu respectivo engajamento na transformação social.



Créditos: 1. BOMBRIL · · Priscila Rezende (MG / Brasil) · Performance no Memorial (2013) - Guto Muniz

Nessa linha, o título “Projeto Bombрил” sugere o quanto o lugar ocupado pela população negra no seio da formação social reflete um projeto¹⁵ estrutural e historicamente construído, como também revela o quanto esse projeto é uma construção social que espelha o ter pejorativo atribuído a população negra, cujo cabelo afro/crespo, pode ser concebido como signo metonímico de identidade/ascendência negra.

Mediante o exposto, observa-se que o que está em questão na presente performance é a reflexão sobre os valores que estão na base da representação da população negra e o quanto isso tem mediado a forma como esse seguimento social é visto e tratado na sociedade, bem como os papéis sociais e a cristalização de lugares sociais que subjazem os valores que tem mediado essa relação.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.

¹⁵ Compreende-se como projeto político as ações estruturais que remontam o período escravocrata e as teorias pseudocientíficas do século XIX, como o darwinismo social e as teorias eugênicas (SANTOS, 2008) e (AZEVEDO, 2004), instrumentalizada em uma rede de valores e ideologias para justificar tanto a exclusão social (HASENBALG, 2005) e (ANDREWS, 1998), quanto a degeneração moral da população negra associada as suas características fenotípicas. Convergindo aos índices de vulnerabilidade social e extermínio material, conforme dados do IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e do IBGE - Instituto Brasileiro de Estatística. Convergindo, paralelamente, ao extermínio simbólico, matizado pelas ideologias racistas presentes no audiovisual (ARAÚJO, 2004), afluindo para o extermínio e negligência de seus respectivos valores e práticas culturais, através do que Sodré (1983) intitulou de semiocídio, o que na perspectiva da educação é perpetrada pelo epistemicídio (SANTOS; MENESES, 2010)

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador [...]. Por isso esta investigação sobre as representações as supõe como estando sempre colocadas num campo de concorrências e competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 2002, p. 17)

É, justamente, a partir da perspectiva das relações de poder desdobradas na manutenção das assimetrias sociais - alicerçadas sobre as desigualdades sociais, raciais e de gênero - que se inscreve a reflexão preconizada pela artista Priscila Rezende, ao ponderar sobre a inserção social do negro, questionando o preconceito étnico-racial e refletindo sobre a consolidação de um padrão de beleza que estigmatiza o fenótipo negro - personificado, metonimicamente, no cabelo -.

Nessa senda, o trabalho em questão corrobora com a perspectiva de que a arte tem o poder de promover a reflexão e a crítica social, contudo, diante de violências que são cotidianamente banalizadas, faz-se necessário instrumentalizar como aporte da poética o questionamento e reflexão pelo impacto, assim como propõe a artista em questão.

Nessa senda:

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte. *A live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida [...] (COHEN, 2002, p. 38)

Para tanto, o espaço público constitui o *locus* privilegiado para a realização desta performance, a qual instrumentaliza o choque como meio de reflexão. Aludindo assim às transformações provenientes das formas de visibilidade mediadas pelas representações (RANCIÈRE, 2005).

[...] transformar as representações sociais significa transformar os processos de formação de conduta em relação ao outro representado, bem como as relações com esse outro, porque na medida em que essas representações não apresentarem objetos de recalque e inferiorização desse outro, a percepção inicial e o conceito resultante dessa percepção, em nossa consciência, terá grande aproximação com o real. (FANON, 2008, p. 31)

É a partir dessa perspectiva que o cabelo ascende como metáfora e metonímia, delineando-se como objeto e insígnia de reflexão que possibilite – a partir do diagnóstico de uma realidade estigmatizante e desumana – anunciar formas de reversão não apenas dessa representação mas, sobretudo, das relações por elas mediadas.

Face ao exposto, o cabelo crespo – concebido como metáfora de um processo de estigmatização e exclusão social, calcificado pela ótica racista – emerge como disparador para refletir, paralelamente, sobre como a sociedade viu e ainda vê o negro como objeto, destituído assim, de humanidade.

Concomitantemente, no bojo dessa reflexão, pondera-se sobre a imposição de um padrão social ao qual subjaz um conceito de beleza conjugado no singular, traduzindo novamente a questão do fenótipo e a associação deste com estigmas que refletem a potencialização dos processos de exclusão.



Créditos: 2. BOMBRIL · · Priscila Rezende (MG / Brasil) · Performance no Memorial (2013) - Guto Muniz

A reflexão performada em uma ação pública transcende a perspectiva individual e reflete pautas que remontam questões que traduzem aspirações e pleitos coletivos, nas quais o respeito, a equidade, a beleza – em sua pluralidade – constituem pautas políticas que primam pelo reconhecimento da subjetividade, diversidade e dignidade que perfaz a constituição da população negra.

Nessa toada, o cabelo enquanto índice de identidade étnico-racial, o qual historicamente é instrumentalizado como fator de demérito, estigma e exclusão, é exposto ao público como pauta de um debate que transcende a efemeridade da

performance em questão aludindo a dimensão ampla do contexto no qual se insere essa reflexão.

De tal maneira, não há como não remontar as perspectivas históricas, semânticas e iconográficas que reforçam discursos estigmatizantes sobre a identidade negra, metonimicamente performada no cabelo crespo como signo. Assim o título da performance retoma o quanto a construção pejorativa do cabelo crespo ecoa nas várias instâncias da sociedade, das quais não se excluem a mídia e áudio visual como propagador de tais discursos.



Créditos: Publicidade da marca Bombril

É pertinente colocar em relevo que a propaganda supramencionada, ao retomar um jargão que historicamente foi atribuído ao cabelo crespo, associado à palha de aço ou metonimicamente à marca Bombril, reitera um adjetivo pejorativo, que desqualifica a beleza e a população negra. Frente a isso se observa que o:

[...] Lugar “minoritário”¹⁶ é um *topos* polarizador de turbulências, conflitos, fermentação social. O conceito de minoria é o de um lugar onde se anima os fluxos transformação de uma identidade ou de uma relação de poder. Implica uma tomada de posição grupal no interior de uma dinâmica conflitual. Por isso pode-se afirmar que o negro no Brasil é mais um lugar do que um indivíduo definido pura e simplesmente pela cor da pele (SODRÉ, 2005, p.12)

¹⁶ A minoria é compreendida por Sodré como uma voz qualitativa na medida em que referenda grupos unidos em perspectiva contra-hegemônica.

Por isso mesmo, foi com grande espanto que setores sociais – entre eles os ligados aos movimentos negros – receberam a presente propaganda publicitária veiculada sobre o *slogan* “Mulheres que Brilham” remetendo às ações de cunho social realizada pela marca e apresentada como homenagem ao “seu público mais fiel” nas palavras de seu publicitário – as mulheres -.

A campanha lançada por Arnaldo Antunes no dia 8 de março de 2010, dia Internacional da Mulher, configurou a estreia deste projeto que visava revelar novos talentos da música e retribuir a afinidade que a mulher brasileira – na concepção da marca - sempre teve com a marca BOMBRIL.

Observa-se, mediante tal posicionamento, que a publicidade da marca Bombril orbita sobre dois pontos absolutamente problemáticos. Da perspectiva do gênero, a divisão do trabalho e da cristalização dos papéis sociais, evidencia a manutenção da ideia de que a limpeza e os trabalhos domésticos são de responsabilidade das mulheres, o que transparece no seguinte *slogan* da marca: “**Bombril, os produtos que evoluíram com as mulheres.** (2011, negrito nosso)”. De outra parte, outra questão refere-se à maneira como a marca trata questões étnico-raciais absolutamente sérias, com total descuido, reforçando estigmas e a manutenção de papéis sociais, conforme aponta o respectivo *slogan* de 2007 “**O nosso negócio é brilhar** (negrito nosso)”.

Faz-se inegável, de tal modo, a constatação de que:

A mídia¹⁷ manipula o real (artificialmente se criam padrões, mitos, imagens etc; que passam a ser aceitos como verdade). O que se faz na *performance* é, utilizando-se essas mesmas "armas" (incluindo-se tecnologia e eletrônica), manipular também o real para se efetuar uma leitura sob outro ponto de vista (COHEN, 2002, p. 88)

Evidencia-se, dialogicamente, a atualidade da questão abordada pela artista e o quanto concepções gestadas pelas teorias eugênicas do final do século XIX ainda se fazem presentes e são constantemente atualizadas no que se refere à associação do fenótipo negro com estigmas.

¹⁷ Com exceção das mídias alternativas e do instrumentalizar das redes sociais para promover denúncias e trazer a tona óticas contra hegemônicas através da atuação civil e dos movimentos sociais.



Créditos: 3. BOMBRIL · · Priscila Rezende (MG / Brasil) · Performance no Memorial (2013) - Guto Muniz

Frente ao exposto:

[...] a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado "arte-estabelecida", a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (COHEN, 2002, p. 38)

Nesse processo de reflexão, o cabelo constitui – conforme a poética beuysiana – o elemento material, compreendido como elo que alinhava teorias raciais, obra/performance e público.

Há que se esclarecer, contudo, que se em uma perspectiva racista o cabelo é utilizado como signo que metaforiza o estigma, de forma dialética e ativa, ele é reapropriado pela população negra e por alas dos movimentos negros, como signo de afirmação positiva da identidade negra.

A representação é o processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem para instituir significados. Essa definição carrega uma premissa: as coisas, os objetos, os eventos do mundo não têm, neles mesmos, qualquer sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós, em sociedade, entre culturas humanas, que atribuímos sentidos às coisas. Os sentidos, conseqüentemente, sempre mudarão de uma cultura para outra e de uma época para outra. (HALL, 1997, p. 61)

Conforme o exposto e retomando as perspectivas da artista, o cabelo crespo ascende como elemento de crítica, denuncia e, simultaneamente, índice de liberdade frente a um padrão imposto e violento, reafirmando-se como possibilidade de identidade

e identificação com a cultura negra. Tais proposições evidenciam o modo como a identidade, assim como as representações que as precedem são projetos em constante disputa.

Por este viés, o cabelo surge tanto com signo de identidade negra quanto como mola propulsora de um questionamento desse padrão de beleza e feminilidade impostos de forma vertical às mulheres de forma geral, e às negras, de forma específica. Delineiam-se assim, as bases que estão na gênese desse projeto, que reflete sobre dos lugares sociais ocupados historicamente pela população negra, partindo de experiências pessoais (coletivizadas), apresentando o cabelo crespo com índice de reflexão, denuncia e resistência.

Conotando, a partir da ação do público¹⁸, em contato com a publicidade da marca Bombril, da performance e de outras instâncias de reflexão sobre essa questão – como o próprio movimento negro, em sua diversidade – trazem à tona a dimensão de Escultura Social matizada na poética beuysiana, conferindo à Plástica Social outros contornos provenientes desses tencionamentos que evidenciam projetos sociais, baseados na equidade, tomando parte nessa disputa.

Nessa mesma direção, analisa-se o trabalho performático “*Merci Beaucoup, Blanco!*” de Michelle Mattiuzi, artista dotada de formação polissêmica, além de performer e pesquisadora do corpo, é escritora e colaboradora dos coletivos GIA NA Bahia e OPAVIVARÁ no Rio de Janeiro e residente permanente da Baluarte Casa de Arte - BA.

Em seu trajeto, transita entre a figura de artista e ativista, (co)movida pela arte de maneira interdisciplinar, trazendo em sua bagagem todas as experiências que a (trans)forma. Para tanto, destacam-se como questões que vetorizam o seu processo criativo, indagações referentes à relação entre corpo, estética e política, através da criação de micro ações e criação de poéticas como micropolíticas.

A performance, portanto, apresenta-se como um momento de lançar questões sobre a arte, a vida e política, compreendidas como dimensões de um mesmo processo sociocultural. Em face ao exposto, Michelle compreende que performar um programa

¹⁸ As denúncias realizadas pela articulação popular pressionaram as instâncias governamentais competentes para que se realizasse a revisão na campanha. Simultaneamente, a Secretaria Especial de Política de Promoção da Igualdade Racial considerou racista a publicidade veiculada pela promoção “Mulheres Que Brilham” da marca Bombril, e exigiu que a empresa retirasse a campanha “do ar”. Embora o Conar não tenha aceitado a reclamação, a marca Bombril alterou a campanha para evitar maiores polêmicas. Fonte: <http://ofensivanegritude.blogspot.com.br/2012/06/mulheres-que-brilham-publicidade.html>

de ações delinea-se como a possibilidade de lançar questões, trazendo à tona fissuras e preconceitos imputados ao corpo negro.

Retirados do fluxo indiferenciado da comunicação cotidiana, na qual seu caráter trágico se confunde e se dilui em inúmeros episódios violentos, os exemplos aqui analisados são uma das tantas possibilidades inerentes ao corpo como território do político, como campo de batalha. Uma batalha sem tréguas, na qual o corpo demonstra toda a sua fragilidade perante um poder que não dispensa nenhuma estratégia para dominá-lo, construí-lo, plasmá-lo, ora pela força (política), ora pela persuasão (publicitária). (FABRIS¹⁹, 2009, p. 417)

Admite-se, assim, em sua produção e corroborando Fabris (2009), que o seu corpo é um instrumento polissêmico, bélico e por isso mesmo, se de uma parte exprime-se a sua vulnerabilidade perante as opressões do sistema, por outra se apresenta como campo de disputa e resistência.

Tem-se, portanto, como conceitos balizadores dessa ação política e performática o corpo, metáfora e metonímia de identidade, pertencimento étnico-racial, classe social, violências, padrão de beleza, consumo, estereótipos e questões históricas como pautas eleitas para a criação de um programa estético balizado por subjetividades que desestabilizam as estruturas sociais vigentes assentadas na manutenção de assimetrias sociais.

[...] um âmbito conflituoso difícil de delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas. A batalha social, a luta de gêneros e de classes desenvolve-se em seu corpo, mesmo que, nem sempre, você se dê conta disso [...]. (RAMIREZ, 2003, p. 14).

Dotado de dimensão biográfica da experiência social e étnico-racial, o corpo apresenta-se como um instrumento de questionamento das estruturas de poder. Logo, o processo de criação de Michelle está ligado a uma pauta social latente, referente ao projeto de equidade social e étnico-racial, remetendo assim a concepção de arte engajada, conforme Napolitano (2001) e (2011).

O corpo, nessa dimensão, apresenta-se como campo de batalha (FABRIS, 2009), matéria prima de reflexão (COHEN, 2002) e instrumento de protesto (STEYERL, 2007). Portanto, esse corpo negro é refletido nas suas várias construções e atribuições sociais, das quais não se excluem a reflexão sobre os estigmas dos quais é alvo.

Assim, a presente poética traz como questões latentes a reflexão sobre que corpo negro é este e quais são os estigmas que se projetam sobre ele. Não há, contudo, uma

¹⁹ Embora o contexto dessa citação refira-se à discussão sobre fotografias que tem o corpo como centro da narrativa, imprimindo assim, a politicidade do debate, vem ao encontro da reflexão proposta no presente trabalho na medida em que, apesar da linguagem em questão ser a performance esta também articula o corpo como ferramenta estética e, simultaneamente, política

preocupação com linearidade, pois – conforme a artista -, o cerne de sua ação gesta-se na difusão de ideias, na forma como o público apreende essa ideia e a devolve em relação ao que apreendeu dela. Refletindo, assim, índices da poética beuysiana, a qual compreende que a transformação social conjuga a ação performada desdobrada na forma como isso reverbera no público, conjugando engajamento com vista à transformação social.

Faz-se latente nesse processo, o quanto o contexto social, político e artístico influenciou na sua poética ao ter sido imersa em uma educação que – assim como Priscila Rezende – é regida por um padrão de beleza no singular, baseada na ausência de questionamento e respondendo às demandas sociais impostas verticalmente, as quais suprimiam sua subjetividade.

Para ambas as artistas – compreendidas, metonimicamente, como sujeitos coletivos – questionar e refletir sobre suas vivências é uma forma de afirmar suas existências no mundo – não apenas individuais, mas sim, como índice do grupo étnico-racial ao qual pertencem –.

O eixo da reflexão alinhava, portanto, o questionamento a formatação do corpo pelo padrão eurocêntrico, compreendendo que ser negro já significa ser suporte de questionamentos, que pela ótica racista, orbita entre a dualidade cartesiana: oscilando entre o ser exótico e o ser marginal.

Nesse contexto, a performance “*Merci Beaucoup, Blanco!*” reflete a proposição de uma poética que questiona esses dois lugares sociais impostos à população negra, instrumentalizando a nudez como estratégia para provocar constrangimento no seu interlocutor, trazendo a nu o que a sociedade – na dimensão simbólica e etérea do racismo – quer negar e escamotear. Assim, o choque constitui uma ferramenta pautada no desvelar do racismo, conjugado com a ação de pintar o corpo de branco, provocando a reflexão no sentido de problematizar quais são os pilares que estão na base da nossa formação. Por este viés, questiona-se:

Como é que o corpo e o movimento de um corpo - o do artista - faz pintura ou faz desenho? Como é que durante esse processo de fazer é o próprio corpo que se faz – isto é, se torna – pintura e desenho? E depois de o corpo e o desenho terem atravessado as suas fronteiras em múltiplas direções e terem experimentado variadíssimas formas de interação – absorção, penetração, ocultação, habitação – o que é que fica para a arte que não seja só já a marca da travessia de um corpo? E em que posição ficamos nós, os observadores, que afinal temos o nosso próprio corpo? (MELO, 1998, p.120)

De tal modo, a branquidade²⁰ e o sistema de valores hegemônicos são identificados como os principais pilares nesse processo de formação social, da qual não se exclui as artistas em questão. Trazer à tona questões existenciais, as quais são, sobretudo, questões sociais que passam a caracterizar o trabalho com a performance – justificando-a como linguagem adotada – justamente porque esta se constrói através da ação, criando poéticas a partir do modo como, as artistas em questão, colocam seus corpos no espaço e pela forma como estes são vistos pelos *outros*.



Créditos: Merci Beaucoup, Branco! - FIAC Bahia 2013 _ Foto_ Leonardo P.

²⁰ É fundamental assinalar que o conceito de branquitude é fruto de transformações, adquirindo diferentes contornos a depender da perspectiva apresentada por distintos autores. A princípio, como aponta Cardoso (2011) esse conceito foi utilizado para designar lugares de privilégios simbólicos, materiais e subjetivos, gestados e preconizados pela manutenção das desigualdades raciais. Posteriormente, conforme concepções de Edith Pizza (2002) o conceito de branquitude passa a conotar a assunção de conscientização e negação dos privilégios conferidos aos auto declarados e/ou reconhecidos como brancos. Em contraponto, o conceito de branquitude emerge na acepção que anteriormente era atribuída ao conceito de branquitude, designando as práticas de indivíduos auto declarados e/ou reconhecidos como brancos que assumem e reafirmam seus privilégios sem admiti-los como construções históricas e sociais.

O delinear da ação performática constitui, diante do exposto, poéticas em processo, as quais se ressignificam a cada nova edição ou (re)execução, pois, conforme Michelle “ela nunca é a mesma, é sempre uma nova proposição...”.

Assim, a performance é eleita como a linguagem para vocalizar tais questões justamente porque é uma ação que acontece no tempo e no espaço, sempre passível de alteração, justamente por constituir-se como trabalho de apresentação – dada a sua perspectiva biográfica – mas que reflete projeções e estigmas cunhados – matizados em representações sobre o coletivo concebido como população negra – .

Compreende-se, portanto que a presente performance retoma os terrorismos poéticos preconizados pela artista no 3º Festival de Intervenções e Artes do Recôncavo (FIAR), propondo reflexões acerca dos estereótipos projetados às mulheres negras.



Créditos: Merci Beaucoup, Branco! - FIAC Bahia 2013 _ Foto_ Leonardo P.

A potência que a imagem da performance por ela realizada cria “através da metáfora de um corpo negro sendo pintado de branco” traz a tona a violência que há no branqueamento como metáfora e ideologia que perfaz o cotidiano, instrumentalizado para suplantar todo e qualquer início de negritude, conjugando perversidade e violências de cunho étnico-racial e de gênero como forças motrizes na cristalização de papéis sociais para a população negra – de modo geral–, e para as mulheres negras – em específico -.



Créditos: Merci Beaucoup, Branco! - FIAC Bahia 2013 _ Foto_ Leonardo P.

Ao questionar a persistência do racismo em pleno século XXI, em um país pluriétnico como o Brasil, reflete sobre a sua vivência como uma forma de afirmar sua existência – na perspectiva de indivíduo coletivizado - no mundo, apresentando como referências Zózimo Bulbul e Flávio de Carvalho, ao discutirem a subjetividade como estratégia para questionar e desestabilizar padrões sociais.

Logo, a identidade é apresentada como processo em construção, inacabado e continuamente em transição apresentada na dupla interface diferença/alteridade refletida e refratada no outro, cujo delinear exprime-se através da interação e do diálogo, bem como de disputas e conflitos, (NASCIMENTO, 2003), (HALL, 2005).

É justamente no campo dessas disputas que a performance se inscreve – enquanto gênero artístico e linguagem – instrumentalizando a observação do corpo do artista em exibição.

O artista é antes de mais nada um relator de seu tempo. Um relator privilegiado, que tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo mas não conseguem materializar em discurso ou obra. [...] Cabe ao artista captar uma série de "informações" que estão no ar e codificar essas informações, através da arte, em mensagem para o público. (COHEN, 2002, p. 87)

É na interface entre artista, obra/performance e público que a participação deste último é solicitada para além da mera contemplação. Assim, a “mediação”, promovida tanto no âmbito individual – através do contato com a obra/performance - e/ou institucional, constitui-se como meio de interlocução e intersecção entre arte, sociedade e política, articulando “fato social” e “fato estético”, através de mediações que conjugam experiência social, experiência estética e valores ideológicos apreendidos pelo público – em sua diversidade sociocultural – ressemantizando-os (WILLIAMS, 1992).

Com isso, o artista quer provocar no espectador uma mudança de postura e de comportamento, que se configura em uma atitude política. Política no sentido grego da palavra, na maneira como nos colocamos na *pólis*. Essa *maneira do indivíduo se colocar, se apresentar* o configura em um determinado tempo, lugar ou espaço; o insere ou o desvincula a um determinado grupo, caracteriza-o como sendo de “tal” ou “qual” maneira, enfim o contextualiza. (REIS; SANTOS; FRIQUES, 2013, p. 5)

São nesses processos de mediação e intersecção crítica entre arte e política que se delineiam os indícios da poética beuysiana e o prenúncio da Plástica Social na interface e ressignificação do simbólico como revisão das estruturas do sistema social.

O discurso da *performance* é o *discurso radical*. O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro *engagé*, mas visualmente, com as metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do *underground*. (COHEN, 2002, p. 38)

Nessa ação performática, articulada como protesto político pleiteando, a partir da reflexão e ação conjugada entre artista e público – como dimensão da sociedade – pautas sociais são narradas com caráter biográfico ponderando sobre a dialética da ambivalência²¹. Deste modo, que a figura da performer convive, simultaneamente com

²¹ Concebida no âmbito da performance desempenhada no teatro, a presente discussão insere-se no contexto de reflexão sobre esse paradoxo que reflete sobre a possibilidade, impossibilidade ou mesmo necessidade do ser conviver simultaneamente com seu próprio ser e o de sua personagem, conforme COHEN (2002). O que no bojo das questões ético-raciais podem ser analisadas na perspectiva do sujeito negro, da forma como ele é visto – constituindo uma alegoria social – e os desdobramentos disso, conotando a ambivalência com a qual a população negra convive e lida com as consequência disso no cotidiano.

seu próprio ser – apresentado como imagem do grupo ao qual representa – , conforme Cohen (2002), aludindo assim as perspectivas brechtianas de trabalhar com a ambiguidade da apresentação e representação social na qual o ator ou performer se constitui como auto referente - ao representar a si mesmo, ou metonimicamente o grupo do qual faz parte refletindo não apenas sua subjetividade mas todas as projeções tecidas sobre o grupo étnico-racial no qual se inscreve.

Sublinha-se que nessa situação paradoxal, no qual os dois extremos se tocam:

[...] nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improvisado, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. (COHEN, 2002, p. 97)

E inegavelmente, conforme premissas do autor em questão, que o que passa a distinguir o *performer* do ator-intérprete é justamente a sua presença apresentada em primeira pessoa do singular “eu”, e simultaneamente – como primeira pessoa do plural “nós”, não como personagem. No qual esse “eu” coletivizado pelo “nós” traduz os anseios coletivos metamorfoseado no projeto de transformação social pela via do respeito à diversidade e da equidade.

É nessa dimensão que se inscreve a poética beuysiana, vetorizada pela Teoria de Escultura Social, a qual se exprime também no âmbito da linguagem e do pensamento.

A linguagem pode ser entendida como um meio de se fazer arte de uma maneira abrangente. Essa “escultura” começa a ser modelada a partir de uma ideia ou de um pensamento, a linguagem é a sua massa modeladora [...]. Faz uso de um material intrínseco e inerente a todo ser humano, fazendo de todos nós possíveis escultores. (REIS; SANTOS; FRIQUES, 2013, p. 15)

Retoma-se assim a perspectiva do engajamento na qual a arte, nessas circunstâncias, está vinculada a uma causa mediada pela ação com vistas à transformação social. Assim, a Teoria da Escultura Social aflui para a dimensão de uma Plástica Social, preconizada na década de 1970, na qual se concebe que o talento criativo de cada indivíduo e o seu posicionamento diante da sociedade pode respectivamente, promover mudanças de mentalidade e reverberar no tecido social estabelecendo outros moldes para as relações sociais. (ROSENTHAL 2011). Por este viés:

[...] o espectador não só é levado a transformar o seu entorno, mas, sobretudo, a si mesmo. É neste sentido que encontramos o conceito de *Escultura Social*: no momento do diálogo, da interação com o público [...] a *escultura* é imaterial, mas nem por isso deixa de ser concreta. Pois, a

escultura só se torna possível a partir da troca. (REIS, SANTOS, FRIQUE, 2013, p. 5)

Atualizada na mediação e viabilizada pela interlocução com o público posicionado ativamente, o esculpir da sociedade permeia as questões estéticas, mas as transcendem, na medida em que a tônica do debate fundamenta-se no modo como tais poéticas serão apropriadas e terão seus conteúdos (re)elaborados coletivamente.

Dito de outra forma, conforme Reis, Santos e Friques, (2013, p. 16) a “[...] *transformação das coisas* e, mais especificamente, *do homem* é a obra de arte mais importante, e ela pode ser feita através da escultura social. É a arte feita do homem para o homem”.

[...] a instabilidade da representação é desencadeada pelo ‘deslocamento do espectador’. O que apaga a fronteira entre a obra e o espaço do espectador, e antecipa já virtualmente a interação entre eles. A partir desse fato, modifica-se a atitude do espectador em relação à arte, cessa daí por diante de ser estática, separada das condições espaço-temporais, e inscreve-se em uma situação dada que deve ser considerada. (HOHLFELDT, 2004, p. 84)

Assim, retomando o ensejo preconizado por Priscila Rezende e Michelle Matiuzze de refletir, tencionar e pautar outro estatuto de visibilidade, representação e projeto de sociedade – mais equânime da perspectiva de gênero, classe social e étnio-racial –. Expor outras óticas para apreender a história por outros vieses e matizes demanda apresentar contrapontos e outras possibilidades de leitura fundadas em repertórios discursivos – em suas distintas acepções e possibilidades – oferecendo-nos outros vocabulários, conceitos, gramáticas e valores para decodificar tais trajetórias, experiências, identidades e práticas culturais.

As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, por tanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto [...]. (CHARTIER, 2002, p. 17)

Para tanto, compreende-se que as representações e projeções sociais estão intimamente associadas à consciência social fundada em uma dada formação histórica, apontando que o processo de produção dos significados e sentidos são socialmente construídos, possuindo natureza polissêmica e conotando disputas.

Isto faz pensar que, para uma mudança acontecer, é necessária uma mudança de postura, uma nova forma de nos colocarmos no mundo em que vivemos.

Todavia, é preciso se libertar dos antigos padrões e isto é uma forma de se fazer arte e principalmente uma maneira de se fazer política. É preciso injetar nosso capital de criatividade, rumo à liberdade de escolhas e pensamento. (REIS; SANTOS; FRIQUES, 2013, p. 19)

Por fim, corroborando Napolitano (2001, p. 122) crê-se que “[...] é no diálogo, nem sempre tranquilo, destes com aqueles que a sociedade amplia e enriquece a relação com o seu próprio passado”. Sendo estes e aqueles compreendidos como múltiplos sujeitos – brancos e negros, artistas e público, Estado e sociedade, grande mídia e movimentos sociais – vislumbrados não de modo essencialmente ambivalentes, mas sim em perspectiva dialética, como atores sociais envolvidos na negociação dos valores e sentidos socialmente construídos, reconfigurado na perspectiva de um futuro socialmente ético e responsável cuja pluralidade seja reconhecida e respeitada.

Considerações Finais

A arte mobiliza poéticas em confronto, apresentadas como um protesto que articula ações diretas e intervenções simbólicas em duas etapas correlatas, primeiramente, elegendo a linguagem que permite vocalizar e visualizar o que se está propondo e questionando. E, por conseguinte, elegendo os conceitos que irão estruturar a proposta de intervenção, somando-os aos símbolos e agendas políticas potencializando a ação e os questionamentos propostos pela mesma.

Assim, corpo, identidade, pertencimento étnico-racial, perspectivas históricas, classes sociais, violência, padrão de beleza e estereótipos sociais foram mobilizados como conceitos que estiveram na base das ações performáticas, com o fito de sensibilizar e chamar a atenção para questões coletivas e problemas sociais.

Como suporte de reflexão, o corpo – sobremaneira, o corpo negro – é mobilizado como instrumento de apresentação, representação, insurgência e tencionamentos levados ao limite na coexistência do paradoxo da ambivalência – sendo a performer autorreferente ao apresentar-se a si –, numa perspectiva autobiográfica e representar – em perspectiva metonímica - o grupo do qual faz parte, compreendido pela população negra.

Assumido como mídia e instrumento de ação social, o corpo animado pela persona das artistas Priscila Rezende e Michelle Matiuzze constitui-se como sujeito e objeto de reflexão, metáfora e metonímia do indivíduo coletivizado. Trazendo à tona questionamentos sociais, desnudando violências camufladas nas sutilezas do intangível

e convocando à mobilização e responsabilidade social coletiva pelo estabelecimento do diálogo e mediação com o público – metáfora e metonímia da sociedade –.

Articulando a *collage* como método, justapõe-se imagens que mesclam metáforas e estigmas sociais materializadas no cabelo, na nudez, na tinta branca e no choque como estratégia para trazer a tona a perversidade do racismo escamoteado e, simultaneamente, sensibilizar, confrontar e mobilizar ações coletivas de enfrentamento e subversão dessa realidade estigmatizante.

Para tanto, as performers alinhavam ideias, valores e críticas como forma de intervenção social. Assim, os elementos materiais transcendem seus próprios significados simbólicos e intrínsecos ao trabalho artístico para se transformarem em vetores da mudança de mentalidade, ação, relações e estruturas, a partir da atuação e engajamento dos distintos agentes sociais – personificados na pluralidade do público –.

Por este viés, a performance pode ser lida como um tipo de escrita poética que se atualiza no tempo e no espaço. Expressão de subjetividade composta a partir de ideias, experiências, valores e intensões. Constituindo-se, portanto, como experiência política no âmbito cultural e artístico. Acionando contranarrativas que proponham a descolonização dos corpos e mentes, emancipando os sujeitos negros dos estigmas que lhes projetam e os demais atores sociais da convivência com um processo de violência ao assumirem a parte que lhes cabem na assunção de responsabilidade social e no rechaço a privilégios sociais – historicamente – assegurados aos não-negros e legitimados pela meritocracia e pelo estado liberal.

Logo, a performance constitui, nas palavras de Mattiuzzi “a produção de dissensos nos corpos marcados pela colonialidade”. Reascendendo a perspectiva proposta Barbara Kruger e corroborada por Fabris dos corpos performarem “campos de batalha” – material e simbólica.

É justamente esse engajamento, pactuado entre artista e público – como faces da sociedade – que deflagra nuances da relação entre arte e política, apresentadas como problemas teórico-metodológicos para decodificar as pautas e disputas sociais desencadeadas no campo da cultura e da arte.

Faz-se latente, por este viés, que para a mudança ocorrer é indispensável uma transformação que exprima uma nova forma de nos colocarmos diante do mundo em que vivemos. Articulando o “fato social” e o “fato estético” com visa a promoção de experiências transformadoras, a partir de uma perspectiva ideológica e ética.

As obras, apreendidas nos sentidos políticos e ideológicos que as perfazem – dado seu caráter público – são potencializados pelas distintas formas de mediação e extroversão, podendo transbordar as intenções daqueles(as) que as conceberam, sendo conseqüentemente sobrepostas por outras camadas de sentido. Assim, as concepções e percepções estéticas sincretizadas na obra se atualizam na leitura e ação de seus interlocutores. Impactando seres, mentes e, - coletivamente - reverberando no tecido social, na *cena* artística e cultural atribuindo-lhe novos contornos, assim como prescreve a poética beuysiana no processo de Escultura e Plástica social.

Dialogar com outros públicos, tendo-os como interlocutores e partícipes desse processo, demanda outra postura política e forma de tratar a gestão das memórias e dos referenciais que passam a fazer parte da agenda política e cultural. E requer, ainda, que se evite a grande tentação de levar pacotes culturais pré-fabricados, ou ainda, de priorizar, em uma perspectiva hierárquica e paternalista, o que deve ou não ser usufruído como cultura pela maioria da população. Isso posto, pautar-se pela pluralidade de referências significa também conceber os diversos atores sociais como sujeitos nesse processo – dos quais não se excluem a população negra, em sua diversidade de ideias, valores e repertórios –, capazes de fazer as suas próprias escolhas.

Respeitar tais demandas não significa edificar políticas culturais que fiquem reféns de um ou outro segmento cultural. Ao contrário, significa ofertar o maior número possível de opções dentro de uma política cultural regida pelos princípios da diversidade.

Frente ao exposto, aos desafios e dilemas inerentes aos fazeres político, cultural e social, em um contexto no qual as desigualdades são incomensuráveis e muitas vezes alicerceiam-se na legitimação de privilégios, faz-se extremamente necessária a proposição de políticas culturais que dialoguem com tais problemáticas, com o fito de tencionar a conjuntura social apresentada e dialogar com a pluralidade de demandas, colocando a noção de privilégio em xeque. O que significa, por esse viés, o estabelecimento de prioridades que contemplem referenciais plurais, geridos de forma idônea e responsável.

Fazem-se necessárias, por conseguinte, além da estruturação do organograma que compõe a política cultural, a transposição do paradigma que enaltece a cultura pensada no singular. Estabelecer uma política cultural que rompa com tal estrutura e atente aos monopólios, fazendo frente ao privilégio de um grupo em detrimento de

outros. Enfrentar esses desafios significa viabilizar o acesso em sua pluralidade, pois uma política verdadeiramente efetiva deve subsidiar o acesso aos bens culturais, bem como fomentar iniciativas de produção – aos vários setores sociais –, para que, a partir de então, eles possam ser acessados.

Transparece, assim, as disputas que estão presentes na “partilha do sensível”, na construção do “comum partilhado” e nos atores sociais que participarão desse processo – na esfera histórica, social e cultural – orquestrando os valores que estarão na base da formação social.

REFERÊNCIAS

- ANDREWS, George. Brancos e negros em São Paulo 1888-1988. LOPES, Magda (Trad.). PRADO, Maria Lígia Coelho (Rer. Téc.), São Paulo: Editora da Universidade Sagrado Coração, 1998.
- ADRIANI, Goltz; KONERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. Joseph Beuys: Life and Work. Barron's Educational Series: Nova York, 1979.
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira. 2ed. São Paulo: SENAC, 2004.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. Onda Negra Medo Branco. O negro no imaginário das elites - século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- BARROS, José Márcio. A mudança da cultura e a cultura da mudança: cultura, desenvolvimento e transversalidade nas políticas culturais. In: OLIVEIRA JUNIOR, José. BARROS, José Márcio (Org.). Pensar e Agir com a cultura: Desafios da gestão cultural. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011. PP. 48-68.
- BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília (orgs.). Escritos de artistas – Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BIRIBA, Ricardo Barreto. *Nordestinados: uma performance armorial*. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- BIRINGER, Johannes. Dancing Across Borders. *The Drama Review* 30, New York, p. 86. 1986.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: ed. Ática, 1991.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. In: São Paulo em Perspectiva. São Paulo, 15 (2): 73-83, abril/junho de 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000200011&lang=pt>.
- CANCLINI, Nestor G. *A Socialização da Arte: Teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Política Cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- _____. *O que é ideologia*. 33ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

- CARDOSO, Lourenço. O branco-objeto: O movimento negro situando a branquitude. *Revista de Estudo e Pesquisa em educação*. Juiz de Fora: 2011. Disponível em <http://instrumento.ufjf.emnuvens.com.br/revistainstrumento/article/view/1176/954> acessado em 10 de outubro de 2016.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COUTINHO, Eduardo Granja. Os sentidos da tradição. In: PAIVA, Raquel. BARBALHO, Alexandre. *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005. - (Comunicação).
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa, filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DUARTE J. João Francisco. *Fundamentos da Arte na Educação*. São Paulo: Cortez, 1981.
- ELHAJJI, Mohammed. Comunicação, Cultura e Conflitos: Uma abordagem conceitual. In: PAIVA, Raquel. BARBALHO, Alexandre. *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005. - (Comunicação).
- ESCOSTEGUY, Ana. *Cartografias dos estudos culturais: uma visão latinoamericana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 18 apr. 2017.
- FABRIS, Annateresa. O corpo como território político. Baleia na rede. *Revista online do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura* – 2009.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- FARIA, Hamilton; GARCIA, Pedro. *Arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário*. São Paulo: Instituto Polis, 2002.
- FERNANDES, Ciane. Em algum lugar do presente: performance, performance art, ou prática espetacular? *Repertório Teatro e Dança. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 5, 2001.
- FERNANDES, Viviane Barboza. SOUZA, Maria Cecilia Cortez Christiano de. Identidade Negra entre exclusão e liberdade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 63 • abr. 2016 (p. 103-120).
- FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- HALL, Stuart. The Work of Representation. In: _____. *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres/Nova Deli: Thousands Oaks/Sage, 1997.
- _____. Da diáspora: Identidade e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte/Brasília, Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- _____. A identidade Cultural na Pós-modernidade. SILVA, Tomaz Tadeu da, LOURO, Guaracira Lopes (Trad.) - 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- LARAIA, R. B. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- HASENBALG, Carlos Alfredo. *Descriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- HOHLFELDT, Marion. *Sub specie ludi Função e estrutura de uma "arte lúdica"*. In: *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/ UFRJ, ano XI, n. 11, p. 81-89, 2004.

LOVINK, Geert. Atualizando a mídia tática. Estratégias de midiativismo In: MACIEL, M.L.;ALBAGLI, S. Informação, conhecimento e poder: mudança tecnológica e inovação social. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, comunicação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MELO, Alexandre. Em torno da performance. In: *Theaterschrift*. Extra. dez. 1998, p. 119-121.

MELO, Tailze. O mundo misturado: imbricações entre cultura e gestão cultural. In: OLIVEIRA JUNIOR, José. BARROS, José Márcio (Org.). Pensar e Agir com a cultura: Desafios da gestão cultural. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011. PP. 9-14.

MESQUITA, André Luiz. Insurgências Poéticas – Arte ativista e ação coletiva. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Universidade de São Paulo, 2008. P. 429

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

NAPOLITANO, Marcos. A Arte engajada e seus públicos (1955/1968). Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p. 103-124.

_____. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, **19**(37/38): 25-56, jan./dez. 2011.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Summus, 2003.

ORLANDI, Eni P. Análise do discurso: princípios e procedimentos. SP: Pontes, 2005.

OLIVEIRA, Isabel Lara. *Hipertexto: o universo em expansão*. Dissertação de mestrado - Universidade de Brasília, Brasília 1999.

OSTROWER, Fayga. *Universo da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

Paulo FREIRE. Conscientização. Teoria e prática da libertação. São Paulo. Cortez & Moraes. 1979.

PIZZA, Edith. Porta de vidro: entrada para branquitude. In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

PNUD. Relatório do Desenvolvimento Humano de 2004.

RAMIREZ, Juan Antonio. Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

RANCIÈRE, J.A partilha do sensível: estética e política. NETTO. Monica Costa (Trad.) São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. Política da arte. NETTO. Monica Costa (Trad.) In: Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas /Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.15 (Out 2010) - Florianópolis: UDESC/CEART

_____. *O espectador emancipado*. Trad. BENEDETTI, Ivone C. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REIS, Camila Nogueira Barbosa Alves dos; SANTOS, Paloma Carvalho; FRIQUES, Manoel Silvestre. *Arte e Política em Joseph Beuys: o Homem como obra de arte* - 2013.

ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. **ARS (São Paulo)**, São Paulo , v. 9, n. 18, p. 110-133, 2011 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 19 abr. 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. MENEZES, Maria Paulo (org.) Epistemologias do Sul. 2ª Ed. Coimbra: Almedina: CES, 2010.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza 1890-1915. 3ª Ed. São Paulo: Annablume, 2008: FAPESP.

- SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. São Paulo: Brasiliense, 2006 (Coleção Primeiros Passos) 12ª reimp. Da 16ª ed.
- SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” - No Brasil e no mundo. Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.1-32, dez 2008.
- SARTRE, Jean Paul. O que é literatura. São Paulo, Atica, 1993.
- SCHNEIDER, David. Cultura e razão prática. Rio de Janeiro, Zahar - 1979.
- SILVA, Priscilla Ramos da. CORPO NA ARTE, BODY ART, BODY MODIFICATION: FRONTEIRAS II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2006.
- SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. SOARES, Marcos (Trad.) São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel. BARBALHO, Alexandre. *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005. - (Comunicação).
- _____. A verdade seduzida: Por um conceito de cultura no Brasil. São PAULO: DP&A, 2005.
- SOUZA, Neusa Santos. Tornar-se negro. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 77.
- STEYERI, Hito. The Articulation of Protest. In: BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007.p.332.
- WILLIAMS, R. Cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1992
- _____. A cultura é de todos. Trad. Maria Elisa Cevasco - 2013. Disponível em http://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf; Acesso: 17/Mai./2016.
- THOMPSON, Jhon B. Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

