

A imaginação coletiva do espaço social

André Mesquita
Universidade de São Paulo

CV – André Mesquita

André Mesquita is theorist and researcher who explores recent links between art, politics and activism. At the moment he's working in your doctoral research at the Social History department of the University of São Paulo, with a study of "dissident maps and diagrams" made by artists and activists about the contemporary capitalism. He is a member of "Red Conceptualismos del Sur" and has participated in some of the collaborative projects involving art collectives and social movements that have taken place in São Paulo.

Abstract - A imaginação coletiva do espaço social [The collective imagination of the social space].

This paper presents some reflections about actions taken by some art collectives in Brazil, such as Poro (Belo Horizonte), Grupo de Interferência Ambiental (Salvador), Entorno (Brasília), Frente 3 de Fevereiro (São Paulo), and Contrafilé (São Paulo), since the 2000's. From small urban interventions to the occupation of streets through transitional shelters or political metaphors, the artistic practices of Brazilian collectives employs a variety of tactics and strategies that emphasizes the creation of a new social space and claims the political power and creativity of the imagination in the city. The text also presents examples of how collaborations between artists and social movements produces important questions about how the processes of dialogue and interaction between different groups (collectives, movements or specific communities) can raises a series of negotiations and conflicts.

O breve texto que apresento a seguir¹, derivado de uma parte de minha dissertação de mestrado, *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*², é uma proposta aberta e ainda em processo que se inicia com uma pergunta feita pelo antropólogo anarquista David Graeber. Uma pergunta que me parece ser um problema levantado pela maioria das teorias revolucionárias que, de alguma maneira, atravessam transversalmente os campos da arte e do ativismo: “precisamente, qual é o papel da criatividade, coletiva ou individual, da *imaginação*, dentro da mudança social radical?”³

Seria interessante e desafiador levar esta pergunta para o território de algumas ações dos coletivos de arte ativista no Brasil⁴, reconhecendo as particularidades de cada grupo no sentido de obter um conjunto diverso sobre o significado de suas práticas para a imaginação de um novo espaço social. O que se entende por imaginação aqui é o poder criativo renovado por experimentações coletivas no espaço urbano e no seu contato com outras disciplinas e colaborações com movimentos sociais ou comunidades específicas. Através da escuta atenta de questões e demandas distintas, a arte torna-se um elemento importante no processo de produção de novas realidades sociais e materiais.

Com base nas considerações de Henri Lefebvre, podemos dizer que o conceito de *espaço social* é uma “categoria social” que permite a ocorrência de novas ações; “é tanto um *campo de ação* (oferecendo sua extensão para a organização de projetos e de intenções práticas), como uma *base de ação* (um conjunto de lugares por onde energias se originam e se direcionam).”⁵ Produzir novos espaços sociais e prefigurar novas linguagens para o protesto são

algumas preocupações que atravessam a essência de muitos coletivos brasileiros surgidos em meados dos anos de 1990.

Todo o poder à cidade

É preciso observar que a cidade, de acordo com Martha Rosler, é muito mais que um conglomerado de relacionamentos, de construções ou uma localidade geopolítica, mas um conjunto de processos históricos em exposição. “Uma cidade incorpora e interpreta uma história. Na representação da cidade, na produção de contra-representações, as especificidades de uma localidade e de suas histórias tornam-se críticas.”⁶ As relações entre práticas artísticas e ativismo contemporâneo reinventam a ação coletiva e reivindicam não só a *ocupação*, mas também a *criação* de um espaço público. Estratégias de participação e da produção de um público, de acordo com Michael Warner, como “o espaço social criado pela circulação reflexiva do discurso”⁷, articulam um duplo movimento entre as nossas definições de imaginação e coletivismo⁸, sendo esta uma força produtiva e inseparável de suas políticas de percepção. Parece correto afirmar que os coletivos brasileiros identificam nas práticas de “intervenção urbana” suas oportunidades de imaginarem e produzirem os efeitos de novas realidades. Em resumo, o diagrama produzido pelo coletivo Contrafilé resume esquematicamente o processo de uma intervenção para a transformação de um determinado contexto:

>>> situação A >>> observar >>> identificar elemento com potencial de ruptura >>> intervir evidenciando o elemento disparador >>> ruptura da situação >>> situação B >>>.

O estilo das intervenções urbanas em estabelecer outras perspectivas e caminhos para modificar (ainda que temporariamente) o cotidiano e as relações da cidade contribui com a nossa compreensão da idéia de um espaço social como um *espaço lógico-epistemológico*, “o espaço da prática social, ocupado pelo fenômeno sensorial, incluindo produtos da imaginação, como projetos e projeções, símbolos e utopias.”⁹ Mas, quais seriam os resultados sociais e políticos destes “produtos da imaginação”? Que potencialidades estas práticas intervencionistas são capazes de produzir por meio de inflexões ou mesmo rupturas concretas?

Pode-se dizer que as dimensões e os efeitos criativos dessas intervenções artísticas são tão variados quanto seus objetivos. Coletivos como o grupo Poro (formado em 2002 em Belo Horizonte)¹⁰ optam como estratégia a realização de pequenas interferências pela cidade, como pintar folhas secas com *spray* dourado e devolvê-las à copa de uma árvore (*Folhas de Ouro*, 2002), ocupar um jardim abandonado com flores de papel celofane vermelho (*Jardim*, 2004), incorporar o espírito situacionista de colar adesivos de imagens de interruptores de luz nos postes (*Espaços Virtuais*, 2004)¹¹ ou espalhar desenhos de azulejos de papel em muros de casas e lotes abandonados. Em uma cidade saturada por imagens, imaginar um espaço social a partir das ações do Poro torna-se um exercício sublime sobre a natureza comum e rotineira do cotidiano, que demanda “momentos passageiros de lucidez engajada com o mundo real.”¹²

Já o Grupo de Interferência Ambiental (GIA, formado em 2002 em Salvador)¹³ costuma montar pelas cidades (e agora dentro de exposições internacionais) um espaço improvisado chamado *Caramujo*: uma estrutura frágil, precária e efêmera, construída com lona amarela para abrigar suas criações junto ao público.¹⁴ *Caramujo* transforma-se em uma base onde o grupo pode propor vivências fazendo uma roda de samba com a participação das pessoas, criar um espaço para as atividades com crianças, preparar interferências ou distribuir panfletos que ensinam como fazer suas intervenções. Alguns materiais impressos das intervenções dos coletivos Poro e GIA são distribuídos a outras pessoas que as recriam posteriormente em situações diversas, afirmando neste compartilhamento a informalidade estética destas “obras de arte faça-você-mesmo” e o caráter de seu domínio público.¹⁵

Se o Poro aposta em pequenas ações poéticas e o GIA lança estratégias vernaculares como modo de afirmar o potencial de soluções improvisadas de ocupação fluída dos espaços, outros grupos buscam ressignificar a cidade por meio de metáforas políticas. Nas eleições presidenciais de 2002, o coletivo Entorno (formado em Brasília em 2002) inventou um candidato fictício cuja imagem deste mito era uma junção dos rostos dos integrantes do grupo. O *Candidato do Entorno* saía pelas ruas da Capital Federal inaugurando simbolicamente lugares abandonados que fizeram parte da construção de Brasília, mas que perderam sua função inicial, como a concha acústica, o planetário e um teatro de arena (hoje soterrado), em uma cidade que, aos poucos, parece esquecer o seu próprio passado.

Do centro do poder para o caos de São Paulo, há um interesse frequente de alguns artistas em produzir formas de “dissenso criativo” que

simbolizem experiências e denúncias de um espaço social marcado pelo conflito. O coletivo transdisciplinar Frente 3 de Fevereiro¹⁶ vem desde 2004 realizando ações que questionam o ideal brasileiro de “democracia racial” e de um país “sem racismo”. Seu projeto mais ambicioso, *Futebol* (2005), usou a estratégia de intervenções em estádios tendo como suporte a força da multidão. Durante a celebração das partidas de futebol, torcidas organizadas abriam bandeiras com as frases “BRASIL NEGRO SALVE”, “ONDE ESTÃO OS NEGROS?” e “ZUMBI SOMOS NÓS”, capturadas por alguns segundos pelo espetáculo das transmissões televisivas e disseminadas em cadeia nacional.¹⁷ Imagem e ação se articulam como uma atividade que cria um mundo de leituras possíveis sobre um Brasil negro a ser salvo, de quem se reconhece como negro e uma identidade que se coloca como agente da história, com a narração objetiva de uma proposta política a ser defendida.

Em um espaço social que se constitui pela projeção midiática de cenários, a própria comunicação é também uma ação política, ação, escreve Paolo Virno, que intervém nas relações sociais, tem a ver com o possível e o imprevisto para modificar o contexto. “A ação política é pública, entregue à exterioridade, à contingência, ao rumor de ‘muitos’.”¹⁸ A Frente 3 de Fevereiro aposta na atemporalidade do programa político de suas bandeiras, na medida em que as recontextualiza em performances públicas e dá a elas um sentido próximo ao de um “anti-monumento”. A presença física, estética e conceitual deste anti-monumento em um espaço e tempo específicos pode ter o seu significado replicado e perpetuado como resistência e mudança. Recentemente o coletivo estendeu no estacionamento de um supermercado a bandeira “ONDE ESTÃO OS NEGROS?”, no mesmo lugar onde um homem negro havia

sido brutalmente espancado pelos seguranças, depois de ser tomado por “suspeito” do roubo de seu próprio carro.

Performances-protesto trabalham com a transmissão da memória e a produção de imagens culturais, muitas vezes infiltrando-se no corpo social de maneira inesperada, tal como o trauma.¹⁹ A compreensão e a reconfiguração do trauma por uma performance ganha uma enorme complexidade quando um grupo procura simbolizar a experiência dos movimentos sociais e o discurso sobre grupos marginalizados. Idéias, práticas e informações são convertidas em imagens expressas em signos e na escala do corpo, proporcionando uma outra visualidade para as lutas sociais. Nessa perspectiva de produção de outras linguagens para o protesto, o coletivo Contrafilé (formado em São Paulo em 2000) trabalhou em 2005 e 2006 no projeto *A Rebelião das Crianças*, junto com o movimento de mães de internos da FEBEM (atualmente Fundação CASA)²⁰, a Associação de Mães e Amigos da Criança Adolescente em Risco (AMAR).

O coletivo questionou a criminalização e a manutenção de jovens em estados de confinamento e seu extermínio social, buscando entender o significado de uma rebelião em uma instituição como a FEBEM e discutindo criticamente sobre como a grande mídia constrói a imagem dessa juventude como criminosa e marginal. O Contrafilé participou de conversas com a associação de mães ajudando-as a realizar um protesto não-convencional em frente à Secretaria de Justiça da cidade. Ao invés de um ato tradicional, coletivo e associação criaram juntos na manifestação de outubro de 2006 uma festa infantil, onde apresentaram imagens, performances e cartazes com dados concretos sobre tortura e morte de jovens na FEBEM e o desvio de dinheiro na

instituição. Crianças, moradores de rua e organizadores “comemoraram” com uma mesa de refrigerantes, doces, café e bolo a perda da infância anulada pelo recolhimento, conscientizando o público sobre a violência física, social e psicológica sofrida por esses adolescentes em um sistema coercivo.

Desenlaces imaginários de uma investigação

A tarefa de delinear uma conclusão final sobre as táticas e estratégias empregadas pelos coletivos apresentados neste texto soa um tanto complexa. Interferências silenciosas, a estética do efêmero e do precário como um estado de encontro, a ativação dos espaços da memória por mitos coletivos, intervenções na escala da mídia e da multidão, a produção simbólica com o movimento social e a relação da arte com outras esferas colaborativas reconhecem a sua própria diversidade e possibilitam a colocação de muitas questões.

O que parece ser um vetor comum dentro das intervenções dos coletivos Poro, GIA, Entorno, Frente 3 de Fevereiro e Contrafilé é ação processual em diferentes planos e camadas não-alienadas de experiências artísticas na cidade. Algumas reflexões feitas pela teórica Marina Vishmidt sobre práticas intervencionistas nos mostram que o que pode ser potencializado na arte como produção social é sua experiência compartilhada, não-dependente de alianças sectárias com as políticas de representação.²¹ Para Vishmidt, um indicador político dessas ações está no momento em que a experiência da arte na vida cotidiana torna-se a sua própria crítica radical e cria novos antagonismos.

Um ponto importante a ser considerado nesses projetos é saber como estas intervenções artísticas respondem não só às mudanças na organização da cidade e dos movimentos sociais, mas também às suas próprias formas de produção. A posição do artista como um especialista em gerenciar “produtos artísticos” levanta muitas perguntas sobre a possibilidade de um coletivo instrumentalizar um determinado movimento para obter dentro dele uma maior visibilidade de suas ações, sendo registradas e depois apresentadas às instituições, fazendo o seu “nome-marca” circular. O coletivismo artístico pode contribuir com a imaginação de outras relações sociais ou desmistificar a imagem do artista como gênio criador individual. Mas, para Vishmidt, os coletivos não conseguem enfraquecer a figura privilegiada do artista, fechada no sistema de arte como esfera especializada da divisão capitalista de trabalho.²²

Encontros colaborativos entre coletivos de arte e movimentos sociais geram um compartilhamento útil de táticas e de apropriações de linguagens que denunciam ao seu modo as contradições do sistema, afirmando a consolidação de um “poder vindo de baixo”. No entanto, parece-me que o próprio trabalho coletivo em colaboração com as lutas e demandas sociais específicas precisa estar atento a um processo lento e cuidadoso de formação de coalizões que evitem transformar o artista em mero “provedor de serviços”. Sobre isso, Grant H. Kester coloca que projetos artísticos em colaboração com “comunidades politicamente coerentes” tendem a buscar um processo mais recíproco de diálogo e de educação mútua, com o artista aprendendo com esta comunidade/movimento, desafiando e transformando seus próprios dilemas e preconceitos.²³ Mais do que isso, a imaginação coletiva do espaço social é um

projeto concreto, onde o existir, como disse certa vez Lygia Clark, “consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.”²⁴

NOTAS

¹ O leitor deverá considerar as notas de rodapé mais detalhadas deste texto como parte fundamental e integrante de sua articulação reflexiva.

² Dissertação defendida em setembro de 2008 pelo Departamento de História da Universidade de São Paulo. O arquivo eletrônico do texto encontra-se disponível em português no endereço: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/>>. Neste projeto, pesquisei as relações entre coletivos de arte e ativismo contemporâneo através de grupos residentes nos Estados Unidos, Canadá, França, Espanha, Austrália e Brasil. Tais artistas-ativistas têm produzido ações como protestos contra a globalização capitalista, intervenções urbanas, performances, instalações, projetos colaborativos com comunidades, mídia tática e *culture jamming*.

³ GRAEBER, David. *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Oakland: AK Press, 2007. p. 114.

⁴ Caracterizar diretamente os coletivos brasileiros como “ativistas” pode evitar a importância de certas nuances e posicionamentos diferenciados de seus projetos, às vezes mais poéticos, outros mais políticos.

⁵ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 2001. p. 191.

⁶ ROSLER, Martha. “Fragments of a metropolitan viewpoint”, in WALLIS, Brian (ed.). *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler*. Seattle: Bay Press, 1991. p. 32.

⁷ WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. Nova York: Zone Books, 2002. p. 90.

⁸ Definição que coloca em evidência a importância de se fazer uma crítica mais contundente sobre as situações sociais e econômicas do capitalismo flexível, onde o coletivo torna-se condição ontológica do processo de produção “cognitiva” e “imaterial”.

⁹ LEFEBVRE, Henri, op. cit. p. 12.

¹⁰ <http://poro.redezero.org>

¹¹ A atitude do grupo de colar adesivos de interruptores nos postes de luz faz uma analogia interessante com uma frase do manifesto escrito em 1955 pela Internacional Lettrista: “Todas as lâmpadas das ruas deveriam ser equipadas com interruptores, para que as pessoas possam ajustar a luz como quiserem.” Ver LETTRIST INTERNATIONAL. “Proposals for Rationally Improving the City of Paris”, 1955. Disponível em: <<http://www.bopsecrets.org/SI/paris.htm>>. Acesso em: 20 set. 2009.

¹² RAQS MEDIA COLLECTIVE. “A concise lexicon of/for the digital commons”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 346.

¹³ <http://giabahia.blogspot.com>

¹⁴ Será que a própria iniciativa do GIA, de apresentar dentro de uma exposição o projeto de uma instalação efêmera como *Caramujo*, já não recaí na tendência de um discurso contemporâneo da arte sobre celebrar a estetização da precariedade? Para uma análise mais aprofundada sobre a recuperação dessas táticas improvisadas pela passividade ou pelo protesto, ver DEZEUZE, Anna. “Thriving on adversity: the art of precariousness”, in *Mute*, volume 2, número 3. Londres, 2006. pp. 74-87.

¹⁵ Podemos definir como obras de arte faça-você-mesmo textos, imagens ou objetos que podem ser manipulados, instruções para eventos realizados individualmente e coletivamente, ou outras proposições de performances multiplicadas de forma livre. Ver DEZEUZE, Anna. *The “Do-it-yourself Artwork”: Spectator Participation and the “Dematerialisation” of the Art Object, New York and Rio de Janeiro, 1958-1967*, tese de doutorado. Londres: Courtauld Institute of Art, 2003.

¹⁶ <http://www.frente3defevereiro.com.br>

¹⁷ Logo após o episódio de racismo ocorrido durante o jogo entre São Paulo e Quilmes (abril de 2005), quando o zagueiro argentino Leandro Desábato ofendeu o jogador Grafite em campo com xingamentos racistas, o coletivo começou o seu processo de pesquisa e produção das intervenções. Para o projeto, a Frente 3 de Fevereiro negociou com as torcidas organizadas a abertura das bandeiras de 20x15m durante os jogos nos estádios.

¹⁸ VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madri: traficantes de sueños, 2003. p. 48.

¹⁹ Sobre este assunto, ver TAYLOR, Diane. “DNA of Performance: Political Hauntology”, in SOMMER, Doris (ed.). *Cultural Agency in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2006. pp. 52-81.

²⁰ O que motivou o Contrafilé a olhar para este tema foi uma grande rebelião que aconteceu no início de 2005 na Fundação para o Bem Estar do Menor (FEBEM) – cárcere juvenil onde até então viviam cerca de seis mil crianças e adolescentes julgados como criminosos. “Passamos a acompanhar diariamente as notícias sobre a rebelião, fazendo leituras críticas e coletivas de jornais. Até que começamos a substituir palavras para ver o que acontecia. Ao invés de ‘juventude encarcerada’, ‘internos’, ‘menores’, líamos: crianças.” Ver CONTRAFILÉ. *A Rebelião das Crianças*. São Paulo: VAI/Prefeitura de São Paulo, 2007. p. 8.

²¹ VISHMIDT, Marina. “Line Describing a Curb: Asymptotes About Valie Export, the New Urbanism and Contemporary Art”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 454.

²² Ibidem. p. 455.

²³ KESTER, Grant H. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkley: University of California Press, 2004. p. 151.

²⁴ FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark–Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 59.