

Midiativismo negro: arte e mídia a favor da causa política¹

Ricardo Oliveira de FREITAS²
Universidade do Estado da Bahia, Salvador, BA

RESUMO

Reflico sobre a emergência dos coletivos e artistas negros que fazem uso das expressões em artes assim como dos recursos de tecnologias de comunicação (e mídias digitais) para expor suas causas e suas prioridades. Para tanto, apresento reflexões acerca de artistas e coletivos de arte negros compromissados com as causas de gênero, sexualidades, raça e etnia e localismos, produzindo arte engajada em oposição à arte desinteressada, com o intuito de contribuir para o fortalecimento da democracia, a garantia e a equidade de direitos, o combate ao racismo estrutural, o enfrentamento ao epistemicídio e ao genocídio da juventude negra, para a conquista da cidadania e temas correlatos. Ao incentivar o uso artístico das tecnologias como instrumento político, afirmo que esse tipo de ativismo promove uma militância que é sempre performática, combativa e formativa.

PALAVRAS-CHAVE: Midiativismo; Ativismo; Arte negra; Midiarte; Arte afro-brasileira.

Cheguei chegando, bagunçando a zorra toda

O texto ora apresentado apresenta considerações acerca do fenômeno de proliferação de coletivos, grupos de artistas e artistas negros, que utilizam recursos de mídia e expressões em arte para exporem suas causas, tornando públicos seus problemas, prioridades e demandas. Como são tanto coletivos como artistas negros, afirmo que tornam públicas causas acerca de ser negro no Brasil contemporâneo. Chamo esse fenômeno de midiativismo, que é um neologismo formado pelas palavras mídia, arte e ativismo. Reconheço que esse tipo de produção tem se estendido a outros segmentos populacionais, mas que é, sobretudo, sobre corpos subalternizados que tais tipos de produção têm sido estruturadas, chamando a atenção para a condição de ser negro no Brasil racista, sexista, misógino, homofóbico, genocida e classista.

Meu interesse pelo tema é fruto da minha formação em Artes e Comunicação³, assim como do meu diálogo com o tema da comunicação comunitária, quando, há vinte

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Antirracista e Pensamento Afrodiaspórico, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Titular Pleno. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens – PPGEL/UNEB e do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UESC. E-mail: ricofrei@gmail.com

³ Sou graduado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) e mestre e doutor pela Escola de Comunicação da mesma universidade (ECO/UFRJ).

anos, coordenei projetos de pesquisa e extensão⁴ no Extremo Sul da Bahia, mais precisamente, em Caravelas, onde conheci dois coletivos de arte⁵. Não por acaso, foi ali, no seio de uma comunidade que se autointitulava afro-indígena, que vivia num tipo de aldeia-quilombo, que lutava para criar a quarta reserva extrativista do Estado da Bahia, que percebi que os projetos que faziam uso de recursos de mídia e expressões em arte, eram importantes instrumentos na luta pela garantia de direitos, assim como na luta do combate ao racismo e à reescrita da história da presença negra no processo civilizatório brasileiro. No caso de Caravelas, as produções giravam em torno das questões agrárias e do meio ambiente. Raça, ali, não se apresentava como questão de primeiro plano. Era, contudo, pano de fundo para todos os problemas que afligiam a comunidade, estritamente relacionados às questões do meio ambiente e, por extensão, ao racismo ambiental e estrutural, que promovem desigualdade social e exclusão a determinados segmentos populacionais no Brasil. Aliás, como de praxe, mesmo quando as causas eram distintas do debate acerca das relações étnico-raciais (como meio ambiente, sexualidade, classe, regionalismos etc.), ainda assim, o combate ao racismo estrutural e ao epistemicídio, assim como o propósito de reescrever a história da presença negra no processo civilizatório brasileiro recolocavam o tema da raça e etnia no centro do debate – o que faz do fenômeno prática do midiativismo negro.

Não estou, com isso, dizendo que em décadas anteriores não existia uma arte combativa, interessada, engajada, negra ou afro-brasileira. Mas, afirmo que o que se via antes era uma arte afro-brasileira mais preocupada com formas e traços constituintes de uma dita estética afro-brasileira, fruto da herança africana na diáspora. A exaltação da beleza (estética) não dava lugar à exaltação dos problemas (ao ativismo social), como se estética e ativismo habitassem esferas absolutamente distintas. Mestre Didi, Emanuel Araújo, Rubem Valentim, Os Tincoãs e tantos outros grupos e artistas, lá nos idos de 1960 e 1970, são exemplos. Entretanto, agora, impulsionado pelo uso e abuso dos recursos de tecnologias de informação e comunicação, com a advento das mídias digitais, o que se vê é a criação de expressões que, mais que seus formatos estéticos, manifestam

⁴ Sou grato às agências que financiaram tais projetos àquela época: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Sobre um desses projetos, ver: <<http://polomidiativa.blogspot.com>>. Acesso em 13 julho 2022.

⁵ O Cineclube Caravelas, que fomentava a produção de cinema autóctone, possibilitando aos moradores do município atuarem como produtores, distribuidores e receptores e executarem multitarefas dentro desses processos (figurino, iluminação, indumentária, trilha sonora, edição de imagens etc.); e o Grupo Artemanha, um grupo que elaborava variadas expressões artísticas e culturais (teatro, dança, canto etc.) e abrigava, num tipo de guarda-chuva, outras frentes artísticas, como o grupo musical e de dança Umbandaum.

comprometimento com a reescrita da história da presença negra no processo civilizatório brasileiro (onde inclui-se a luta contra o epistemicídio, o genocídio e o racismo estrutural que assolam a população negra). O fato é que nunca essas expressões, ações, iniciativas, nunca, em nenhum outro tempo, foram tão expressivas, potentes, revoltosas e insurgentes.

Como o objeto que aqui analisamos é o corpo e a memória negras servindo à performance, à obra de arte, assumo que o marcador da diferença do midiativismo negro é o fato desse reescrever a história da mídia e da arte brasileira ou, caso prefiram, da mídia e arte afro-brasileiras.

Os trabalhos artísticos apresentam-se, cada vez mais, narrativos, autobiográficos e autorreferenciais. A memória, o corpo e, em alguns casos, a história e a localidade são impressas nos objetos estéticos como forma de especificidade. Os discursos pluriculturais fazem ressoar nesses objetos as vozes de homossexuais, de mulheres e de etnias menos privilegiadas. Todos procuram dar sentido à existência, seja a sua própria ou a da coletividade. Desvelar memórias pessoais torna-se movimento de resistência contra a apatia e a amnésia – sentimentos gerados por um contexto de excessos, estabelecido pela cultura da mídia e por setores sociais dominantes. A leitura pessoal das memórias se contrapõe à amnésia e a apatia que o oferecimento frequente de informações acarreta na cultura atual (OLIVEIRA, 2012, p. 37).

É som de preto, de favelado, mas quando toca, ninguém fica parado

A emergência de outros modos de produção, de outras vozes, de outras forças, do *boom* de produções autóctones, significou um descentramento dos limites entre centro e margem, dentro e fora, que marcaria as análises centradas em teorias pós-modernas (decolonias, pós-coloniais, estudos culturais etc.). Basta dizer que surgiam, nesse momento, outras representações de periferias, para além das clássicas representações das periferias urbanas, marcadas pela violência do narcotráfico. Agora, periferias rurais, meta periferias, já que periferias das periferias, marcadas por outros tipos de violência (agrárias, sobretudo), também tinham a chance de expor para o mundo suas causas.

A reescritura periférica da História, ou a desconstrução do Ocidente feita pelos Estudos Culturais contemporâneos e pelo pós-colonialismo, por tanto, implica um constante ataque à hegemonia ocidental e, se não uma completa inversão, a reacomodação do cânone cultural, o descentramento anunciado pelas teorias pós-modernas, enfim. (PRYTHON, 2003, p. 44).

O campo das artes no Brasil, ele próprio configurado como mais um expressivo campo de exclusão, dividido entre centro (*mainstream*) e margem (*underground*), abria-se, assim, a novas formas de produções e, por extensão, de representações que se apresentavam como importantes aliadas da luta contra-hegemônica. Como cita FERREIRA (2022, p. 51), o que se via “naqueles espaços ocupados frequentemente por arte branca, era uma ruptura não da arte, mas de monopólio de uma classe”.

As tecnologias de informação e comunicação, para o caso da arte, possibilitaram não somente a criação de novos modos de produção, mas, sobretudo, de distribuição e fruição da obra e, devido ao seu poder de alcance e amplitude, de novos públicos, de novos fruidores da obra de arte, criando assim, outras formas de produção de discurso e de representações (sobre si), passando de objetos (do discurso alheio) a sujeitos do (seu próprio) discurso.

A gente quer comida, diversão e arte

O midiativismo, ao colocar em cena as causas de minorias juridicamente vulneráveis, ocupa a esfera pública política e a esfera de visibilidade midiática. Aqui, utilizo o conceito de esfera pública, como proposto por Habermas (1984), que é o espaço social da representação (pública), que deve ser gerido pela argumentação, discurso, publicidade e privacidade, que é mediador e lugar de conversa e influência entre o Estado e a esfera privada. Importante, por isso, é a contribuição de Nancy Fraser (1992), ao criticar a ideia de univocidade contida no conceito habermasiano de esfera pública. Fraser amplifica o proposto por Habermas, ao defender a existência de diversas esferas públicas subalternas, criadas por grupos e comunidades que não encontraram na esfera pública política, singular, unívoca, como pensada por Habermas, a acessibilidade necessária para a garantia da participação ampla e irrestrita. A isso, Fraser chama de contrapúblicos subalternos. Para a autora, Habermas erra ao não reconhecer distintos modos de exclusão contidos na esfera pública política, assim como erra ao acreditar que todos os grupos sociais buscam modos iguais de nessa esfera se inserir. Fraser acredita que esse tipo de generalização despreza a diversidade e a heterogeneidade dos diferentes modos de atuação e participação na esfera pública, assim como menospreza os distintos modos de exclusão, que são importantes dispositivos para sustentar desigualdades em sociedades como a brasileira.

Esta historiografia registra que os membros de grupos sociais subordinados – mulheres, trabalhadores, pessoas de cor e gays e lésbicas – tem considerado repetidamente vantajoso constituir públicos alternativos. Eu proponho chamá-los de contrapúblicos subalternos para assinalar que eles são arenas discursivas paralelas nas quais membros de grupos sociais subordinados inventam e circulam contradiscursos para formular interpretações oposicionais de suas identidades, interesses e necessidades (Fraser, 1992, p. 123).

Fernando Perlatto, a partir do proposto por Fraser, defende a ideia de que no Brasil foram criados dois tipos de esferas públicas: uma esfera pública seletiva e sempre hegemônica; e um sem fim de outras esferas públicas subalternas, criadas por grupos que entenderam a importância de se “perceber outras formas de associativismo como legítimas que não se prendam ao paradigma organizacional do mundo europeu ou norte-americano” (PERLATTO, 2015, p. 121). O mesmo autor lembra, ainda, que a esfera pública no Brasil foi marcada por um corte de seletividade que tanto dizia respeito a quem dela podia participar como também ao que interessava ser debatido. Daí advém a importância de se reconhecer nas frentes e projetos combativos de produção, distribuição e recepção, que elaboram novas formas de representação e discursividades, tipos de esferas públicas, inclusivas, regidas pelo dialogismo e pela deliberação, de fato, democrática.

Para Perlatto, as esferas públicas subalternas não são forças opositoras de esfera pública seletiva. Pelo contrário: as duas se relacionam, mesmo separadas (mas, não distanciadas), no momento em que dialogam em busca de negociações conflituosas ou não.

Dessa forma, os setores populares, no Brasil, foram capazes de resistir à imposição hegemônica construída na esfera pública seletiva, logrando estabelecer, em determinados momentos, esferas públicas subalternas, que a despeito de não conseguirem alçar suas demandas à esfera pública elitista e, por conseguinte, disputarem a hegemonia da sociedade, foram capazes de construir outros discursos, ancorados em uma cultura popular repleta de força inovadora, criatividade e potencialidade (PERLATTO, 2015, p. 133).

Nesse sentido, as artes e a cultura popular assumiriam importante papel de mediadoras, ferramentas de diálogo, formas de comunicação e forças de resistência aos fluxos dominantes, já que, em diálogo com Spivak (1988), “é possível dizer que, a despeito dos subalternos dificilmente serem ouvidos, eles foram capazes de falar, de

diferentes maneiras, contra os discursos hegemônicos e as práticas repressivas do cotidiano” (PERLATTO, 2015, p. 132).

Considerando que falo de arte e das produções em mídia que se contrapõem a um modelo hegemônico de produção e expressão, devo ressaltar que utilizo o conceito de hegemonia como proposto por Gramsci (2004), quando penso o midiativismo como expressão de arte e mídia a favor de causas contra-hegemônicas e quando traduzo o midiativismo como sendo um conjunto de ações e iniciativas a favor das causas dos grupos e das comunidades subalternizadas, juridicamente vulneráveis, minoritárias, em seus termos qualitativos – nesse caso, um midiativismo negro a favor da causa (ou, caso prefiram, da luta) negra. Para Gramsci (2004), a hegemonia pode ser definida por um movimento político majoritário, que preza pela manutenção do sistema capitalista e que organiza a sociedade em torno do domínio cultural e da liderança mantida através de órgãos de informação e da cultura. A contra- hegemonia, pelo contrário, seria a perspectiva oposta de futuro, que defende o engajamento das massas e a contestação pelas massas, ao invés da subordinação pura e simplesmente. Por isso, podemos afirmar que o midiativismo é composto por ações e iniciativas que se colocam, sempre, contra a hegemonia.

Tal interpretação muito se aproxima do conceito de mídia radical como defendido por John Downing (2002), que credita às mídias não convencionais e alternativas o poder de transformar realidades políticas, econômicas e sociais. A mídia radical, segundo Downing (2002), é uma forma de democracia, já que a dignidade do cidadão não é só ter direito à educação e saúde, mas, também, à arte e à comunicação ou, propriamente, à mídia. Nesses termos, o autor apresenta uma definição muito valiosa do que poder ser considerado uma mídia – definição essa que perpassa uma amplitude de suportes, veículos, expressões, sensibilidades e experiências estéticas, desde os broches (*bottons*) ao skatismo, passando pelo grafítismo e pelo teatro de rua.

Os usos artísticos da mídia a fim de promover ações críticas e combativas chama a atenção para a importância de ocupação da esfera pública, qualquer que seja, já que toda esfera pública é sempre um espaço político, lugar de visibilidade de demandas, da exposição de problemas e de prioridades. Por isso, ao pensarmos sobre os usos artísticos de tecnologias para promover uma causa (essa, a máxima do midiativismo), nos afastamos da ideia de uma arte contemplativa, que transmite emoções, mas que nada diz. Há, de fato, uma arte que nada diz, que é puramente contemplativa, mas, não

necessariamente comunicativa, interpretativa? Como resposta, assumimos que toda arte, no que fala pra fora do autor e da obra, é sempre marcada por traços de intencionalidade, é sempre uma arte engajada, uma arte a favor de uma causa. Ou seja, ao ser utilizada como recurso para promover o ativismo sempre social e, por isso, político, a arte alcança o patamar de arte interessada em oposição à ideia de arte desinteressada, da arte que não quer dizer nada, da arte que fala por si, da arte pela arte. Por isso, se transforma em arte engajada, em arte a favor de uma causa, por isso, uma arte política, uma midiarte política.

Bom dia, comunidade

Diversos autores têm descrito o ativismo como sendo um conjunto de práticas que se afastam dos modos clássicos do fazer político institucionalizado, que encontram nas expressões artísticas um modo de realizar crítica às clássicas representações divulgadas pela política institucional, produzindo, assim, um redesenho das noções de política e de estado. Há uma década, Fernando Gonçalves (2012, p. 180) percebeu que havia indícios “de que as próprias noções de política, ativismo e arte pareciam estar sendo redesenhadas na atualidade ou que o fenômeno poderia corresponder a novas configurações desses elementos em nossas sociedades”.

Ao mesmo tempo, enquanto “ação crítica”, as ações de arte e ativismo pelo menos no Brasil escapam aos modelos da “arte política” e do ativismo. Elas se produzem num interstício e formam um composto onde o político encarna o poético e vice-versa e onde uma instância não se reduz à outra, mas juntas produzem variações de uma e de outra, (como vemos hoje no Brasil). (GONÇALVES, 2012, p. 190).

No caso do midiativismo, o que se vê é mídia, arte e ativismo trabalhando, conjuntamente, a favor de uma causa. Parte dessas causas não dizem respeito apenas ao que está fora da obra, fora da arte. Muitas vezes, é a própria expressão ou linguagem artística a merecedora de reconhecimento, numa ideia de que a arte é política, assim como o corpo, a pele, a memória são políticos.

A performance é, por isso, a melhor das ilustrações. Primeiro, pelo fato de se concretizar, sobretudo, através do corpo. Segundo, ao considerarmos que, pelo fato de ser pontual, momentânea e efêmera, é na mídia que a performance encontra a perenidade. Por fim, pelo fato de que são as legendas do registro o que promove a permanência no tempo da obra performática e que, de certo modo, traduzem para o espectador da obra

(num tipo de leitura de segunda ordem, de segunda mão) o significado da obra e, de acordo com o nosso interesse, a causa defendida pela obra. Ou seja, para além de funcionar como uma ação crítica, mesmo quando não convoca mobilização do público, a performance conclama o fruidor à leitura seja da expressão ou, minimamente, da legendagem. A fruição, nesse sentido, depende da leitura e da interpretação do espectador, já que essa é uma arte que fala pra fora da obra. A ideia de arte pela arte já não tem mais lugar aqui.

No que diz respeito aos coletivos, vale lembrar que esses não são grupos de artistas formados a partir da comunhão de ideologias, mas, tão somente, estruturados em torno das articulações, negociações, compartilhamentos, afinidades, do comprometimento pela arte e pela causa anunciada.

Como arte interessada, os coletivos produzem táticas conceituais, numa combinação entre arte e pensamento. Como lembra Ricardo Rosas (2005, p. 34), “os coletivos podem fazer bom uso da mídia através de táticas de comunicação-guerrilha”, num tipo de manipulação da mídia e de sua audiência, chamando a atenção delas “para o que se quer dizer”. A esse tipo de ação dá-se o nome de intervenção, intervenção cultural ou artística, que nada mais é do que um tipo de prática social comunicativa, elaborada por artistas-ativistas, que, aqui, consideramos como sendo todos e quaisquer artistas. Afinal, muitas das expressões que emergem com os coletivos e artistas militantes são expressões, até então, invisibilizadas (assim como suas causas). São artistas e coletivos que problematizam as próprias linguagens artísticas, muitas vezes, tradicionais, assim como as normas sobre ser e estar no mundo. Por isso mesmo, é correto afirmar que são expressões que falam das coisas das minorias, dos grupos e comunidades minoritárias, desprestigiados, desfavorecidos, desprivilegiados, subalternizados, que questionam as forças hegemônicas e tudo o que está incluído dentro dessas forças: binarismos, naturalizações, normatizações relativas ao gênero, às sexualidades, à raça, à classe, às religiosidades, aos regionalismos; muitas vezes, interseccionalizadas. Por isso, o midiativismo é sempre um movimento dissidente, insurgente, já que rompe, quebra com as normas, até então, vigentes. É na presença dos corpos, dos corpos negros, gordos, manchados, marcados, navalhados que esse tipo de arte, de midiarte, tem se firmado, através de produtos e obras compostas “por demandas – sociais, políticas, históricas e subjetivas específicas dos indivíduos negros – que estão ocultas por normas da sociedade de forma generalizada” (FERREIRA, 2022, p. 47).

Também compreendo que essa arte está a favor do ensino e da aprendizagem, da transformação pela educação, pela arte educadora. Por isso, o midiativismo é sempre uma militância formativa e pedagógica, uma ação e uma prática educativa. A própria ideia de reescrever a história da presença negra no Brasil na história oficial, assim como a luta contra o epistemicídio, com o sequestro e ocultação das contribuições africanas e afro-brasileiras para o “saber” ocidental, é ação didática, formativa, é prática comunicativa, que surge no bojo do debate sobre as identidades dissidentes e minoritárias, trazido no esteira dos estudos cuir (*queer*), dos estudos culturais, dos estudos decoloniais, da ampliação do acesso às TICs, do uso e abuso das mídias digitais, do expressivo mergulho na rede mundial de computadores, do fortalecimento dos movimentos sociais, da ampliação do debate LGBTQI+ na mídia, da ascensão das identidades não binárias, da positivação dos guetos, das favelas, morros, cortiços e terreiros, da visibilidade alcançada pela luta antirracista e pela criação de políticas para a promoção da igualdade racial.

Nesse sentido, o midiativismo reatualiza a história da escravidão e da pós-abolição no Brasil; chama atenção para outros produtores de pensamento e arte não-canônicas, mas não menos criativas; fala das práticas estéticas subestimadas, roubadas, sequestradas, que permaneceram no anonimato, apesar da potência como arte estratégica e de guerra.

Eu só quero é ser feliz

O recorte para a escolha dos artistas aqui apresentados foi determinado pela proximidade com a Bahia. Mas, vale ressaltar que esse é um fenômeno nacional, que tem sido verificado nas mais distintas cidades brasileiras, desde a Amazônia aos pampas sulistas. Além do fato de pensarem questões da raça em seus trabalhos, muitos desses artistas se movem em torno da ideia de interseccionalidade, presente nos conceitos, escolas, teorias e tendências mais recentes como os estudos culturais, os estudos subalternos, os estudos pós-coloniais e os estudos decoloniais, com suas críticas ao eurocentrismo e às dinâmicas do colonialismo. Como afirma Arturo Escobar (2005), esses estudos criam um espaço enunciativo cujo ponto de coincidência é a problematização da colonialidade em suas diferentes formas.

Também vale sublinhar, como já dito, que o midiativismo têm se apresentado, quase sempre, através de performances, que, na maioria das vezes, somente existem

enquanto estão sendo realizadas ou quando passam a se materializar através dos recursos de registros, momento em que a obra passa a ser mediada por tecnologia (vídeos, fotografias, textos, áudio). Nesse sentido, importante chamar a atenção para a importância da legendagem das performances como orientadora da fruição, do sensível e da experiência estética, fenômeno muito parecido com o que foi pensado por Walter Benjamin (2018) em relação à legenda das fotografias. As legendas das performances chamam a atenção para a perenidade da obra e a tradução da obra como obra de segunda monta; momento em que as discussões sobre o registro como elemento de interferência na obra vêm à tona, questionando o status do registro nas performances como recurso de uma metalinguagem ou de uma arte de segunda ordem. Os aspectos textuais das legendas e dos folders de apresentação das obras, que, de certo modo, também se prestam à crítica que a obra faz, assumem a função de tradutores da experiência estética, nem sempre inteligível para o fruidor da obra.

Interessante, também, pensar sobre o caráter acadêmico dos textos das legendas, que traduzem o hermetismo das obras. Entender a relação entre artistas, academia (considerando que parte expressiva é formada por estudantes de pós-graduação e professores universitários) e movimento social (movimentos negros, sobretudo) pode explicar tanto o caráter academicista das legendas como o quase indecifrável das obras.

Se pessoas negras, no passado, criaram arte e beleza no processo de libertação, como nos lembra Angela Davis⁶, permitindo tanto o engajamento na política como sustentando o povo negro a fim de garantir o encontro com a felicidade, hoje, pessoas negras continuam criando arte como dispositivo para a luta pela libertação – agora, uma libertação pós-colonial, que combate a violência racial, o racismo estrutural, o epistemicídio, reatualizando a história da presença negra no Brasil. Vejamos alguns casos.

Na obra intitulada Refino #4 (imagem 1), o artista Tiago Santana cobre com açúcar imagens criadas pelo pintor Jean-Baptiste Debret, uma das maiores referências em termos de iconografia produzida sobre o Brasil colonial e seu sistema escravocrata. Tiago não se atém somente à história do Brasil colonial. O Brasil contemporâneo também é tema do seu trabalho, mesmo que ecos do Brasil escravocrata, do passado,

⁶ Em palestra proferida durante o Seminário Internacional Abolicionismo e Arte, realizado na Escola de Teatro, da UFBA, em março de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QdLJGT_7J0&t=3196s>. Acesso em: 20 junho 2022.

continuem, ainda aqui, presentes. No portfólio do artista, parte do texto que legenda a imagem da obra diz:

O açúcar aparece no vídeo a partir de uma necessidade de apagar a reprodução da violência, chamando atenção novamente para como o açúcar esteve e está presente na construção de estratificação social. E, ao mesmo tempo, escavar/revelar quão vil foi o processo colonial em torno da produção desse produto e o impacto que ele causa na atualidade um século depois do declínio desse modo de produção. O que é descortinado quando executamos uma arqueologia do açúcar? (SANTANA, 2019a).

Imagem 1 - Fotografia



Fonte: Santana (2019a).

Imagem 2 - Fotografia



Fonte: Santana (2016b).

A performance intitulada Apagamento #1 é um outro exemplo (imagem 2). Faz referência à Chacina do Cabula, ocorrida no bairro de mesmo nome, situado na periferia de Salvador, quando doze jovens negros foram barbaramente assassinados pela polícia do estado. A legenda de Apagamento #1 diz:

Fevereiro de 2015. 12 jovens negros têm suas vidas tiradas pela polícia militar no bairro do Cabula, em Salvador. Os jovens assassinados carregavam em seus corpos marcas raciais e sociais que os hierarquizaram historicamente como perigosos e abjetos. Nas periferias de Salvador, jovens estilizam seus cabelos por meio de desenhos realizados com navalhas. Nas cabeças, marcas internacionais ou palavras que revelam seus pertencimentos – um modo de representação e escrita de si. “Apagamento #1 (Cabula)” imerge nesse duplo contexto. O artista reproduz em seu cabelo a palavra “Cabula” e se fotografa, dia após dia, até que o nome desapareça completamente. O trabalho é uma estratégia de citar um processo cruel de extermínio e silenciamento sistêmico de jovens negros e de suas presenças nos contextos da metrópole soteropolitana (SANTANA, 2019b).

Outro artista baiano é Ayrson Heráclito. Ele dialoga com questões da raça, da escravização, da afrodiáspora. O artista questiona também os resquícios da escravidão na sociedade brasileira, como na performance-intervenção intitulada Transmutação da

Carne (2000, imagem 3), quando mobiliza performers que são vestidos com roupas feitas de carne-seca e “marcados a ferro quente com insígnias de senhores de engenho da Bahia colonial” (HERÁCLITO, 2015).

Eu trago a memória dos maus tratos. Eu trago em cena essa ideia desse holocausto que foi a escravidão. Eu comecei a pensar o corpo, um corpo que tivesse uma certa conexão com essa história, com esse passado, com esses fantasmas. Surgiu a ideia da carne, da carne de charque, uma carne mista, mestiça, entre gordura e carne. Aí eu pensei na carne justamente como uma metáfora deste corpo de homens que foram escravizados. A dor e a ferida da escravidão negra no mundo não diz respeito apenas aos afro-brasileiros, afro-americanos, os escravos e descendentes ou os homens que foram escravizados. E eu convido essas pessoas justamente para viver esse processo. O ato físico de marcar a ferro em brasa um corpo trouxe e despertou memórias muito antigas. Então, é o cheiro, é o som da carne assando e a combustão, que tocam nessa ferida que pra mim deve ser transmutada pela arte estetizada, mas nunca esquecida. E transformar a energia desses fantasmas, desses espíritos, todos mortos, que na Bahia a gente chama de Egum, em uma energia revolucionária, uma energia positiva e transformadora. Ver isso, ouvir isso, estar presente nisso, me ensinou coisas que a literatura e a história não me ensinou, não foi tão eficiente nos seus relatos e nas suas descrições. Meu maior objetivo enquanto performer, enquanto pessoa é buscar, justamente, curas (HERÁCLITO, 2015, sic., transcrição do áudio da voz em *off* do artista que descreve a performance no vídeo).

Imagem 3 - Vídeo



Fonte: Heráclito (2015).

Por fim, merece destaque o trabalho do Coletivo Afrobapho (imagem 4), que, segundo os textos de apresentação contidos em dois perfis de suas redes sociais, é um “coletivo formado por jovens negros e LGBT, que utiliza as artes integradas como forma

de mobilização social. Intersecção de raça, gêneros e sexualidades”⁷ ou um “Coletivo formado por jovens negros LGBT, que utiliza as artes como ferramenta social”⁸. Os textos não dizem de quais artes o Coletivo trata, mas posso dizer que de quase todas. O Afrobapho tem na dança, sobretudo, sua expressão maior, elaborando um tipo de cena *balroom*⁹ à brasileira. Também é importante que se diga que o Afrobapho experimenta um tanto de outras potencialidades, como as artes da indumentária, cenografia, design etc., além, da organização de festas, shows, espetáculos, performances. Essas performances, que aqui chamo de lacração, que tanto dizem respeito às formas de corporeidades, aos jeitos de corpo, assim como às visualidades, rompem com as normas e regras de comportamento canônicas, paradigmáticas, heteronormativas, hegemônicas, ao apresentar para o mundo corpos e espíritos libertos, livres das amarras moralistas. Também contribuem para a emancipação de outros jovens, ao perceberem a possibilidade de escapar dos “cerceamentos que acometem sobretudo os indivíduos que se veem diferentes e ao mesmo tempo solitários em sua suposta singularidade” (VICTORIO FILHO; NASCIMENTO, 2017, p. 544), quando encontram nos coletivos o enaltecimento libertário das condições ou das características que os afligem ou condenam.

Imagem 4 - Vídeo



Fonte: Afrobapho (2017).

Adeus, céu azul, mundo em descomunhão

⁷ Disponível em: < <https://www.facebook.com/AFROBAPHO/>>. Acesso em: 20 julho 2022.

⁸ Disponível em: < <https://www.instagram.com/afrobaphooficial/>>. Acesso em: 20 julho 2022.

⁹ A cena balroom é uma das expressões de cultura LGBTQIA+, que teve início na cidade de Nova Iorque, no final do século XX, criada por pessoas LGBTQIA+ latinas e afro-americanas. Foi uma resposta à exclusão dessas pessoas dos grandes concursos de drag queens, marcados pelo racismo e regionalismo.

O midiativismo negro, ao romper com paradigmas que reiteravam e perpetuavam exclusão e apagamento, revela a beleza do que foi sequestrado, silenciado, considerado inóspito por muito tempo. O midiativismo negro é fenômeno que proporciona ao levante das dissidências insurgentes criar estratégias para vencer o apagamento, a marginalização e o alijamento. É arte e mídia, midiarte, que traz para o centro do debate novos discursos e representações, até então, subalternizadas, apagadas. É arte que “extrapola os limites do quadro, da moldura e até mesmo das paredes do museu [...] para se instalar na realidade absoluta, na vida cotidiana” (FREITAS, 2007, p. 86). É ativismo que se conecta com seus públicos. É midiativismo a favor da transformação, da reestruturação das relações de poder, da regeneração das esferas de poder, privilégio e prestígio. “É nesse Brasil da marginalidade da dissidência que esses artistas (r)existem” (BRAGA; GUIMARÃES, 2017, p. 29).

É necessária atenção especial a esses novos movimentos, frutos da contraconduta e da subversão dos que se munem de armas estéticas para fazer ecoar suas vozes. O advento da Internet intensifica essas novas configurações políticas, mais libertárias e não menos eficientes, permitindo o surgimento de novas vozes, que incidem sobre a liberdade de novos corpos e subjetividades. Essa nova forma de fazer política, calcada na exploração do corpo e, muitas vezes, no riso e no desbunde como instrumentos de transformação, quase sempre é considerada estranha e deslegitimada por quem somente acredita na maneira autoritária e burocrática do fazer político. Corpos *queers*, estranhos, mas não alheios à luta por representatividade, quebram paradigmas e contribuem para o aniquilamento dos discursos de ódio (SANTOS; FREITAS, 2019, p. 276).

Não mais arte desinteressada, arte pela arte, contemplativa, que marca o distanciamento entre quem frui do objeto da arte e quem o produz. O que se vê, agora, são expressões em arte interessada, engajada, militante. Arte que está na rua, que está no corpo, que está em nós.

Referências:

AFROBAPHO. **Popa da bunda**. [Salvador]: Imagem 4. 2017. 1 vídeo (1:41 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bws736CJiAI>>. Acesso em: 12 julho 2022.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: LP&M Editores, 2018.

DOWNING, John. **Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

- ESCOBAR, Arturo. **Más allá del Tercer Mundo**: Globalización y diferencia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca, 2005. Disponível em: <<http://biblioteca.icanh.gov.co/DOCS/MARC/texto/303.44E74m.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2022.
- FERREIRA, LUCINEA. **Entre o Kalunga grande e o Kalunga pequeno**: territórios invisíveis, imagens arquetípicas e artes da escuridão. Revista Campos. v. 13. n.1 p. 47-77. 2022.
- FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: CALHOUN, Craig. **Habermas and the Public Sphere**. Cambridge/London: The MIT Press, 1992.
- FREITAS, Ricardo O. de. A periferia da periferia: mídias alternativas e cultura de minorias em ambientes não-metropolitanos. Ilhéus: Editus, 2007. (Especiaria. v. 10, n.17)
- GONÇALVES, Fernando. Arte, ativismo e usos das tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. **Contemporânea**, v. 10, n. 2, nov. 2012. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/2234>. Acesso em: 31 mai. 2018.
- GUIMARÃES, Rafael; BRAGA, Cleber. Vidobras dissidentes na música pop brasileira. In Dossiê Artivismo das dissidências sexuais e de gênero: a arte enfrente a violência normativa dos nossos dias. **Revista Cult**, ano 20, n. 226, p. 29–31, 2017.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HERÁCLITO, Ayrson. **Transmutação da carne**. [São Paulo]: Imagem 3. VÍDEO, 2015. 1 vídeo (3:32 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM&t=5s>>. Acesso em: 20 maio 2022.
- OLIVEIRA, Alecsandra. **Memória da pele**: o devir da arte contemporânea afro-brasileira. Biblioteca Digital da Produção Intelectual – BDPI. Universidade de São Paulo, 2012. Produção Cultural. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/directbitstream/ac9e7ecd-1a29-4d7e-955f-5cef76facdf0/ALE017_.memoriapele.pdf>. Acesso em: 16 julho 2022.
- PERLATTO, Fernando. **Seletividade da esfera pública e esferas públicas subalternas**: disputas e possibilidades na modernização brasileira. Revista de Sociologia e Política, v. 23, n. 53, p. 121-145, 2015.
- PRYSTHON, Angela. **Margens do mundo**: a periferia nas teorias do contemporâneo. Revista FAMECOS. Porto Alegre. N. 21, agosto 2003, p. 43-50.
- ROSAS, Ricardo. Sobre o coletivismo artístico no Brasil. **Revista Rua**. v. 12. Campinas. 2005. p. 27-35.
- SANTANA, Tiago. **Legenda**. [Salvador]. Fotografia e legenda. Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/2017/10/19/refino-3-e-4/>>. Acesso em: 15 fevereiro 2019a.
- SANTANA, Tiago. **Legenda**. [Salvador]. Fotografia e legenda. Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/2017/03/21/apagamento-1-cabula/>>. Acesso em: 15 fev. 2019b.
- SANTOS, Lucas; FREITAS, Ricardo O. de. Lacre político: midiativismo dissidente do coletivo Afrobapho. **Revista Contexto**. Vitória. n. 35. v. 1. 2019.
- SPIVAK, G. Can the Subaltern Speak? In: C. Nelson; L. Grossberg. **Marxism and the Interpretation of Culture**. Urbana: University of Illinois Press. 1988.
- VICTORIO FILHO, Aldo; NASCIMENTO, Rodrigo Torres do. Práticas da imagem e produção de vidas: insurgências curriculares visuais, estéticas e culturais nas redes. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 2, n. 6. 2017.