



ARTE (POLÍTICA) BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Moacir dos Anjos

Há algo em trânsito na arte brasileira contemporânea. Em parte, ao menos, em resposta ao muito que tem mudado no Brasil nos dois últimos decênios. Mudanças que, ao longo de quase toda a década de 2000 e início da seguinte, promoveram a inclusão, como gente contada no corpo social, de muitos daqueles que sempre foram sobras no país. Mudanças que, em um segundo momento – cujo marco maior foi a contestável deposição, em 2016, de uma presidenta eleita –, sinalizam um acelerado desmanche dos avanços antes alcançados.

Acompanhando esse complexo processo de disputas – sem ser, contudo, um mero reflexo dele –, a produção visual no Brasil foi gradualmente mudando seu perfil. Ainda que sem ignorar a rica genealogia da qual fazem parte – uma que ata antropofagia e neoconcretismo, para ficar nos seus vetores históricos de maior visibilidade –, mais e mais artistas brasileiros passam a refletir, em seus trabalhos, o instável tempo e lugar em que calham de viver. Alguns, de maneira mais crítica e direta; outros, lidando com esse contexto por meio de estratégias criativas mediadas por metáforas e analogias. De fato, embora seja possível identificar, ao longo de toda a, relativamente curta, história da arte brasileira, criadores que promovem um embate cerrado com sua condição de vida, talvez seja este o primeiro momento em que essa disposição emerge no país como traço que disputa a hegemonia do que define uma geração de artistas.

Associada a essas modificações mais amplas, a própria composição social do chamado campo artístico vem sofrendo alterações marcantes. Desde quase sempre um meio predominantemente branco e masculino, mais e mais artistas negros e negras e mulheres não-negras vêm afirmando seus trabalhos no âmbito institucional do país. Com suas produções, fatos recalcados por muito tempo em museus e galerias, passam a ter circulação mais desimpedida: racismo e misoginia se legitimam como assuntos urgentes a ganharem formas que não se reduzem ao discurso falado ou escrito.



E mesmo que a presença de artistas indígenas permaneça quase nula ali – salvo exceções que confirmam tal diagnóstico como regra não dita –, a violência contra os povos nativos se torna questão de muito maior visibilidade no meio artístico do que jamais foi antes.

Nota-se, também, no campo institucional brasileiro da arte, mesmo que timidamente, a ideia de uma arte que desafia consensos acerca de gêneros e que esboça os contornos de uma produção queer (ou *cuir*, como preferem alguns), a qual recusa enquadramentos normativos (e quase sempre violentos) sobre corpos que se inventam. Muitas exposições, ademais, têm sido organizadas como tentativas de apresentar, desde ângulos diversos, as características dessa criação recente que ata arte e política sem hesitação, além de outras que buscam revisitar a arte brasileira de outros tempos sob o prisma do que vem mudando no país.

*

Em trabalhos artístico assim tão interessados em estabelecer contato estreito com o tempo de agora, é quase natural que, para além de temas e questões específicas – várias delas discutidas em colunas anteriores neste espaço – estratégias de síntese (em conteúdo e em construção) sejam também buscadas. Uma delas, em particular, chama a atenção por sua recorrência – embora não resuma, de modo algum, as transformações em curso aqui mencionadas. Trata-se do emprego da palavra escrita sobre bandeiras, cartazes, faixas ou outros suportes onde o reclame por transformações diversas seja firmado de modo claro. Estratégia que se aproxima do que é, comumente, feito de modo anônimo nas ruas, seja para ampliar ganhos havidos ou seja como parte da luta para conter retrocessos. Palavras gravadas em superfícies variadas como anúncio de que outros mundos são desejados e possíveis.

Existem, é evidente, vários antecedentes desse procedimento, notadamente vindos da época em que vigorou, a partir de 1964, uma ditadura civil-militar no Brasil, apenas oficialmente encerrada duas décadas depois. É exemplo destes a inscrição, feita em 1967 por Carlos Zilio, da palavra “lute” dentro de marmitas de alumínio, semelhantes às que operários levavam com comida para seus locais de trabalho.



Mesma palavra que, também em 1967, Rubens Gerchman reproduziu em [letras agigantadas](#) para ocupar todo o horizonte de quem com elas se deparasse em salas de exibição. Ou, ainda, as várias mensagens contestatórias que Antonio Manuel incluiu, desde o final da década de 1960, em protótipos de edições de jornal impossíveis de circular como

periódico impresso naquele contexto de aberta repressão. Nessa lista incompleta e resumida, é relevante ainda citar os *parangolés* de Hélio Oiticica que traziam frases pintadas – “da adversidade vivemos” e “incorporo a revolta”, lia-se em dois dos mais conhecidos, ambos feitos em 1967 – ou a bandeira, também de 1967, em que o artista escreveu, abaixo da imagem de bandido morto com dezenas de tiros pelo Esquadrão da Morte: [“Seja marginal, seja herói”](#).

É na segunda metade da década de 2010, contudo, que essa estratégia ganha inequívoca ênfase e passa a ser empregada por diversos artistas, sendo não apenas alimentada pelo que se passa nas ruas mas, em alguns casos, também servindo às disputas físicas e simbólicas travadas em espaço público. É o caso de vários trabalhos do artista Gustavo Speridião, que cobre telas grandes com grafismos e textos que parecem ter saído de muros ou que para eles poderiam transbordar a qualquer instante, como de fato aconteceu em algumas ocasiões. Em um dos maiores deles, emblemático dessa operação, escreve, em tinta vermelha sobre fundo branco, o chamado direto e curto: [“Amanhã Manifestação”](#). Em sua aparente banalidade formal, afirma, desde o interior do campo da arte, que sempre haverá o que demandar no dia que se segue àquele em que o trabalho é visto (ou após qualquer outro). Ao menos até quando persistirem as abissais desigualdades sociais que ancoram o mundo tal como existe. Os que não reconhecem nisso uma operação estética – algo que potencialmente desarruma os sentidos do espectador e solicita um outro arranjo deles em seguida – talvez tampouco percebam os desacertos fundos que existem do lado de fora da instituição ou galeria em que a pintura é mostrada, onde outros avisos pintados ecoam ou informam aquilo que o artista faz.



A aposta na capacidade de, com gestos simples, abrir fissuras nos consensos que regem e reproduzem um mundo que segrega, motiva a produção do coletivo *#coleraalegria*, formado por ativistas e artistas que se recusam a se identificar individualmente, confiando mais na eclosão da força daquilo que é da ordem do comum. O coletivo ganhou visibilidade a partir de *hashtag* criada no Instagram, rede social em princípio dedicada, como é sabido, à circulação de fotografias que são consumidas velozmente. Ativo desde a época do impeachment da presidenta Dilma Rousseff, o [#coleraalegria](#) acolhe imagens de cartazes, bandeiras e faixas que comentam e denunciam os retrocessos sociais e políticos que se sucederam à retirada, sob controversa justificativa legal, de uma governante eleita legitimamente. Cartazes, bandeiras e faixas que são feitos por seus membros ou por participantes de oficinas organizadas em espaços escolhidos de improviso ou a partir de arranjos prévios com escolas, associações ou outros agrupamentos interessados. Produzidos sobre papel, tecido ou outra superfície que sirva à pintura, eles atraem a atenção de imediato não somente pelas mensagens críticas que divulgam, mas, também, pelo colorido vibrante que os cobrem e pela inventividade de suas formas. Embora circulem, como imagens, na etérea rede de computadores mundo afora, esses cartazes, bandeiras e faixas são também vistos sendo carregados por manifestantes em marchas ou em demonstrações políticas, localizadas em tempo e espaço concretos. Confundem, propositadamente, apelo artístico e valor de uso ou instrumental, bloqueando sua transformação em valor de troca ou monetário.

Já em *Repente*, trabalho primeiramente montado em 2016, Rivane Neuenschwander retoma estratégia semelhante à já usada em outras instalações suas: convidar quem é espectador – figura usualmente associada ao consumo passivo de imagens – a se implicar na construção conjunta de significados daquilo que lhe é oferecido. Em uma ou mais urnas de madeira, a artista coloca milhares de etiquetas de tecido, semelhantes às que vêm costuradas nas roupas contendo o nome do fabricante e informações diversas sobre o produto. Diferentemente dessas, porém, as etiquetas que o espectador encontra em [Repente](#) trazem escritas palavras que, sozinhas ou em associação com outras, formam dizeres políticos semelhantes aos encontrados em muros das ruas, bem como em cartazes, bandeiras e faixas vistas em manifestações políticas. As fontes das letras usadas e as cores das etiquetas também evocam, na memória de cada um que as vê, aquilo que é conhecido do território de embates onde a disputa é continuada e dura.



Junto às etiquetas, são também dispostos milhares de alfinetes de fixação e outros tantos alfinetes de segurança. Os primeiros ajudam os espectadores a fixarem etiquetas no extenso quadro forrado com tecido que cobre parte da parede à frente das urnas, assemelhado a esses usados por escolas ou outras instituições onde há convívio ou passagem de muitas pessoas que precisam ser informadas, através de avisos ali postos, de assuntos que possam lhes interessar. Os alfinetes de segurança, por sua vez, permitem que os visitantes façam de suas próprias roupas o lugar de fixação das etiquetas, transformando-se em suportes móveis para palavras de ordem que se lembram de ter lido em outros cantos ou que inventam na hora por meio da justaposição de várias daquelas. Ao saírem da sala de exposição e chegarem às ruas assim implicados pelas palavras que exibem sobre seus corpos, os que se permitem ser desafiados pela artista se tornam muro da cidade ou cartaz, bandeira e faixa. Anunciam um futuro que difere do agora na medida exata do muito ou pouco que a palavra pede.

É adequado, portanto, que Randolpho Lamonier tenha batizado a série de tecidos sobre os quais pinta e costura desde 2017 de [Profecias](#). Em formato que se assemelha a estandartes de procissão religiosa ou de bloco de carnaval, o artista inventa, com palavras e imagens que seduzem quem as lê e olha, futuros que, concretizados, transformariam a ordem de tantas coisas no Brasil. Futuros com datas exatas para se fazerem presentes: “Exército queer incendia igrejas e inaugura o estado laico no Brasil – 2028”, “Guerreiros Guarani Kaiowá vencem luta por sua terra ancestral – 2034”, “É eleita a primeira presidenta negra do Brasil – 2027”. Por não serem anunciadas para um impreciso depois, essas profecias são chamamento para transformá-las em fato vivido em um futuro próximo, aproximando o que é projeção de desejo e construção em ato.

Também Ana Lira tem lançado mão, em alguns de seus trabalhos, da inscrição de frases pintadas em paredes e muros das instituições onde os desenvolve, chamando aqueles que as leem a refazer, confrontados por uma sintaxe que abre mais do que fecha significados, entendimentos do que passa à volta deles. Geralmente formuladas como perguntas, a artista em uma dessas intervenções escreve: “que bocas alimentam fé em consumir corpos que levam fumo?” Em outra, indaga a quem passa na rua: “que cantos nos libertam do destino de servir?” Valendo-se de atrativas fontes e cores, aposta na afetação do outro frente a formulações que descartam o que já é sabido e que solicitam o engajamento com o ato transformador de pensar de novo o que parecia



tão claro. São frases que falam, sobretudo, daqueles (e àqueles) para quem o mundo é ainda pequeno, podendo ser maior.

Um último exemplo, entre vários outros que existem, desse uso específico de palavras na arte brasileira contemporânea vem do projeto [AgitProp](#), de Aline Albuquerque, começado, não por acaso, em meados de 2016. A partir dali, a artista passou diariamente a escrever, sobre pedaço qualquer de papelão marrom que encontrasse, frases críticas à situação política do país. Com a ajuda de barbante, transformou essas mensagens em cartazes que pendurava na roupa, na bolsa ou mesmo diretamente no corpo, saindo com eles à rua para quaisquer afazeres que tivesse nos dias: dos de trabalho aos mais banais, como fazer feira, visitar amigos ou ir ao médico. Fez, de si mesma, suporte para palavras que demandam outras formas de ordenar o mundo. Posteriormente, passou a partilhar essa produção com mais pessoas, ampliando o repertório de protestos e de explicitação de danos – sociais ou íntimos – que eram inscritos no suporte que elegeu para seu trabalho. Por fim, dedicou-se a fazer placas com frases retiradas de outros espaços e tempos, bastando, como critério de escolha, que tivessem sido também motivadas pelo desejo de rearranjar os modos como gentes e possibilidades podem se combinar. De tudo feito, constituiu um acervo que, em verdade, não tem momento certo para alcançar um fim.

*

Por replicar palavras de ordem que surgem dos movimentos que animam as ruas ou por inventar mais outras que ampliam e desdobram aquelas, esses e outros tantos trabalhos que buscam conexão com os fluxos de ações políticas são, com frequência, desdenhados por parte da crítica de arte brasileira (ou do que dela restou, depois de tantos anos de desmonte do pensamento reflexivo na imprensa do país). Poucos diretores e curadores de museus, por sua vez, costumam recomendá-los para inclusão nas coleções que coordenam, talvez por serem tão colados a fatos cotidianos e – fica implicitamente sugerido – por não suportarem bem, por isso, a passagem do tempo, que os esvaziaria de sentidos.



Na melhor das hipóteses, diminuem a importância de seu conteúdo crítico para louvar a invenção formal em que aquele é enunciado, separando o que deveria, contudo, ser entendido como coisa indivisível. Mesmo muitos artistas expressam seu despreço por um tipo de arte que claramente projete, como tema, questões políticas que seriam mais adequadas – parecem indicar – a outros ambientes que não as salas de exposição de galerias e instituições. Em comum a todos os discursos contra a presença de uma arte que se pretenda manifestadamente política parece existir a defesa por um espaço próprio à emergência da experiência estética no campo artístico, intocado pelas disputas, às vezes intensas e ruidosas, que atravessam e movem as pessoas em quaisquer outros espaços de vida.

São posicionamentos que reclamam, para a arte, uma suposta pureza, ou, ao menos, um fechamento seletivo ao que vem de fora, protegendo-a de uma mistura que a rebaixaria a instrumento que serve a demandas de outra ordem. Uma arte que se proponha a ser abertamente ativista – ou seja, que se proponha a diretamente atuar, junto a outras instâncias de ação humana, pelo alcance de algum desejo não satisfeito ou direito não atendido – é vista, nesse registro crítico, como expressão criativa de menor valia, não devendo ser confundida com aquela que não se deixa contaminar com o que se situa além das fronteiras convencionalmente definidas do campo artístico. Em particular, os trabalhos que abertamente remetem a reclames ou afirmações identitários (étnicos, de gênero, de classe) são usualmente catalogados como menos importantes do que aqueles que ignoram as desigualdades que fundam o mundo e que preferem construir um outro, protegido e à parte, amparado somente em construções formais supostamente desinteressadas.

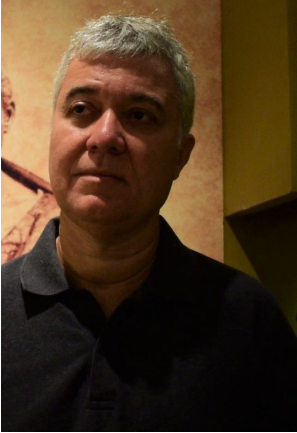
É revelador notar que a maior parte dos artistas que também se consideram ativistas (muitas vezes sem hierarquizar esses papéis ou claramente fundindo um ao outro), e, em especial, aqueles que afirmam questões identitárias em seus trabalhos, trazem, em suas histórias e em seus corpos, marcas de exclusão ou violência, seja em função de sua origem social, da cor de sua pele ou do gênero com que se identificam. São artistas que têm buscado, por meios os mais distintos, reconfigurar os modos de representar o mundo onde vivem, fazendo com que neles caibam as vidas de quem quase nunca teve suas imagens e formas de existência ali registradas.



Artistas que têm buscado fazer com que as vidas de quem quase sempre foi sobra passe a ser incluída nos acordos de visibilidade social que vigem no país. Acordos que informam o que se espera ser e não ser mostrado no circuito das artes visuais, bem como na imprensa, em pesquisas acadêmicas e em outros espaços de circulação e legitimação de imagens. É igualmente relevante apontar, como inverso simétrico disso, que a crítica a uma arte ativista usualmente vem, justamente, daqueles (críticos, curadores, artistas) que não precisam ou jamais precisaram se lançar em disputas por regimes de representação mais paritários do mundo. Daqueles cujos privilégios de classe, cor de pele ou gênero permitem que defendam, para a arte – espaço onde se criam equivalências simbólicas de um real inalcançável e fraturado –, um território protegido da violência que acossa muitos. Daqueles que tentam barrar o fato de a arte brasileira contemporânea seguir, a despeito desses tempos estranhos, em trânsito.



Autor



Moacir dos Anjos é pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Foi curador da 29ª edição da Bienal de São Paulo (2010) e é autor dos livros local/global: Arte em trânsito (Zahar, 2005), Artebra crítica (Martins Fontes, 2010) e Contraditório: arte, globalização e pertencimento (Cobogó, 2017).