

Estética da alteridade e resistência artística na periferia da metrópole

José Ronaldo Alonso Mathias

Doutor em comunicação pela ECA-USP.
Mestrado em Estratégias das Organizações pela UDESC-SC
Graduação em Direito pela Unipac
Professor da Graduação e do Mestrado em
Arquitetura, Urbanismo e Design do CUBASP
Pesquisador Colaborador Diversitas – USP
E-mail: ronaldo.mathias@belasartes.br

Recebido: 05 nov. 2019 Aprovado: 27 mai. 2020

Resumo: Este texto compreende uma pesquisa teórica sobre práticas de arte e estéticas contemporâneas e suas relações com o espaço urbano, partindo do universo dos coletivos de arte, ocupações e intervenções na cidade de São Paulo. Faz uso do aporte teórico de uma antropologia reflexiva como proposição investigativa das práticas artísticas e estéticas dos coletivos e ocupações urbanas e do campo conceitual da arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte. Periferia. Estética. Coletivos. Antropologia.

Abstract: This text comprises a theoretical research on contemporary art and aesthetic practices and their relations with urban space, starting from the universe of art collectives, occupations and interventions in the city of São Paulo. It makes use of the theoretical contribution of a reflexive anthropology as an investigative proposition of the artistic and aesthetic practices of the collective and urban occupations and of the conceptual field of contemporary art.

Keywords: Art. Periphery. Aesthetic. Collectives. Anthropology.

Resumen: Este texto comprende una investigación teórica sobre el arte contemporáneo y las prácticas estéticas y sus relaciones con el espacio urbano, a partir del universo de colectivos artísticos, ocupaciones e intervenciones en la ciudad de São Paulo. Utiliza la contribución teórica de una antropología reflexiva como una propuesta investigativa de las prácticas artísticas y estéticas de colectivos y ocupaciones urbanas y del campo conceptual del arte contemporáneo.

Palabras clave: Arte. Afueras. Estética. Colectivos. Antropología.

I

A constatação e o registro da alteridade, bem como a convivência com ela, têm sido vistas e abordadas de formas distintas na arte e na antropologia como também na política, na mídia e no cotidiano. Seja como monstro animalizado com formas humanas a ser domesticado, controlado, estereotipado ou morto, ou mesmo com uma estranheza própria que guarda suas peculiaridades exóticas e perigosas a serem estudadas, comercializadas ou apreciadas, não têm sido tranquilas tanto a representação, quanto os relatos e/ou narrativas culturais da alteridade.

Pero Vaz de Caminha, no século XVI, ao observar os nativos ameríndios, afirmou que “esta gente é boa e de boa simplicidade”, para concluir que eles facilmente poderiam ser convertidos à fé cristã. Gândavo (2004), no mesmo século XVI, seguiu trilha equivalente e destacou que eram gente sem fé, rei ou lei, distante de qualquer vínculo civilizatório. O nativo, pela lente do discurso eurocêntrico e/ou dominante, foi visto no passado, e tem sido visto no presente, como imagem a ser reconduzida pela sua diferença essencializante, seja cultural, econômica e/ou política.

Shakespeare (2001), em *A tempestade*, fazendo uso do seu personagem canibal, Caliban, esbanja seu eurocentrismo ao recriar o indígena americano com uma característica racial estranha e extravagantemente monstruosa de corpo. De modo semelhante, o nativo de outrora transformado em colonizado é descrito pela lente colonizadora como sendo, por essência, preguiçoso (MEMMI, 1967). De selvagem, violento, preguiçoso, primitivo à periférico, as imagens da alteridade não cessaram de oscilar, mas sempre permaneceram inferiorizadas.

Histórias sobre uma alteridade perigosa abundam nas artes, nas narrativas de viagens e na religião, quando não se avizinham do pensamento científico. No século XIX, o Conde de Gobineau (1937) publicou a obra *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, ao afirmar que o homem branco era intelectualmente superior aos demais, sendo os demais originários de outras raças, possivelmente não humanas. Um pensamento que se quis científico influenciou governos apressadamente racistas nesse século com consequências epistemológicas e imperialistas ainda presentes.

Guardados os fundamentos econômicos, políticos, psicológicos e discursivos da inferiorização do outro, já amplamente explicados nas ciências, sabemos que o

confronto visual foi também motivador de toda uma renovação artística da arte moderna quando não seu uso. O primitivo, versão mais recente do selvagem renascentista, ganhou estatura humana, no século XIX com o imperialismo europeu na África, ao se configurar como aquele de quem seria possível mais uma vez se apropriar não somente da sua cultura material, mas também visual, artística e estética.

Em pleno século XXI, como o selvagem, o primitivo, o periférico, essa alteridade a ser controlada, pode ser compreendida? Ou quais demandas orientam suas práticas e representações? É possível o trabalho etnográfico reinventar para além da etnografia clássica novas formas de visibilidade a poéticas em contextos urbanos marcados por segregação, exclusão, violência e silenciamento?

O antropólogo britânico Roy Wagner (2010) contribui para a reflexão da prática etnográfica ao colocar a dimensão da linguagem como valor síntese da descrição do outro. Segundo este autor, o antropólogo em campo mantém uma relação com o outro, a alteridade cultural, que é percebido por ambos. Ele se percebe como integrante de uma cultura diferente daquela que está observando, ou seja, ele se dá conta de que possui uma cultura até então vivida como automática no grupo que sempre viveu, e agora se descola de sua realidade ao viver uma outra a ser etnografada. De forma semelhante, do lado da cultura estudada, há uma situação que pode ser comparada a esta, pois este outro, o nativo, recebe o visitante-antropólogo e em tudo dele se distingue, ambos se opõem em termos de diferenças, mas se assemelham como seres culturais. As culturas se equivalem, ou seja, cada uma possui forma própria de se organizar tão distinta e peculiar. O antropólogo, nesse momento, começa a “inventar” esta relação experienciada, realidade que se apresenta como tão diversa. Na busca de concretizar a cultura do outro por meio de símbolos de sua cultura, vai produzindo ou inventando (não fantasiando!) esta nova realidade, que deve ser traduzida para seu mundo.

Wagner, de outra forma também questiona o “estar lá” (CLIFFORD, 2011) tão caro à autoridade antropológica. Esta perspectiva da pesquisa orientar as propostas tanto teóricas quanto práticas na condução e no desenvolvimento do trabalho, inclusive em campo. Essa visão funda-se duplamente no revigoramento de uma prática antropológica de campo, compartilhada – e reflexiva –, no nosso caso, sobre o fazer artístico de indivíduos, grupos e/ou coletivos mas também sobre os sentidos construídos no campo da arte pelas estéticas urbanas em situações de risco. De outro jeito, se essa “antropologia reversa” proposta por Wagner (2010) é fundamental para a renovação

tanto da prática antropológica quanto para a compreensão das práticas artísticas coletivas, a alteridade urbana “inventada” pelo discurso da arte, da mídia, da política guarda motivações próprias dotadas de sentidos culturais peculiares e contextuais em permanente transformação, mas enraizadas no estereótipo do selvagem, tribal, primitivo, étnico ou periférico, visto e descrito por uma autoridade assimétrica.

A prática de campo pensada pela “invenção intercultural” da alteridade artística – nas suas mais diversas linguagens, procedimentos, suportes e materiais – cria uma outra possibilidade de se visibilizar novas vozes para além dos sujeitos tradicionais que já têm autoridade para representar suas visões de mundo em distintas instituições prestigiadas. O compartilhamento e a compreensão de experiências numa perspectiva urbana intercultural com este outro – historicamente excluído – torna-se possível por intermédio de um processo de mediação teórica metodológica interdisciplinar e reflexiva.

Cabe dizer que os grupos urbanos, temporários ou não, organizados em coletivos, ocupações e intervenções são herdeiros antropológicos de povos nativos da América e excluídos sociais de todas as categorias – negros, mulheres, grupos sem teto, imigrantes, população de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Intersexuais e Queer (LGBTTIQ) entre tantos outros – que mantém em comum o fato de pertencerem e habitarem as franjas, as periferias, do tecido social. Em muitos casos, encontram na arte possibilidades de participação coletiva, inserção social, política e econômica além de ampliação de sua visibilidade como sujeitos culturais.

II

Na contemporaneidade, os coletivos, as ocupações e as intervenções urbanas têm focado em questões cotidianas bem como nas contradições vividas, e exclusões sociais, culturais, econômicas, políticas e artísticas, entre outras centenas de práticas excludentes, as quais impõem um contexto de privações e submissão. Essas experiências podem ser compreendidas num sentido estético-político (RANCIÈRE, 2005), ao reorientar uma existência radical em um mundo diferente vivido por esses grupos.

Práticas artísticas e estéticas colaborativas têm priorizado questões de gênero, fome, impunidade, direito à moradia, memória, violência, racismo, ecologia, poluição,

imigração, corrupção e tudo mais que diz respeito ao habitar uma metrópole excludente e sem garantias de dignidade da vida humana. Tais produções (atuações, intervenções, ocupações) condensam ações, relações, emoções e sentidos que perpassam a vida do grupo estabelecendo outras formas possíveis de existir em conjunto.

A Ocupação Nove de Julho, localizada na cidade de São Paulo, por exemplo, tem abrigado em torno de 120 famílias no antigo prédio que pertenceu ao INSS (instituto Nacional de Seguridade Social) e estava desabitado há mais de 30 anos. Com seus onze andares usados como moradia, ali se desenvolvem atividades educativas, culturais, artísticas, espaço de debate, cozinha solidária entre outras, como também promoção de renda. O local, que já sediou a Bienal de Arquitetura, reinscreve novas práticas estéticas de aproximação entre arte e vida num fazer que inscreve, reflexivamente, outras formas de viver não reguladas por estratégias de representação clássica, seja na arte, na política ou no cotidiano. Além disso, impõe outra lógica que faz pensar sobre a relação com o poder/autoridade pública. “Qual a relação entre ‘as autoridades’ e ‘as pessoas’, quando as pessoas ocupam ruas praças, centros da cidade e prédios públicos?” questiona Schechner (2012, p. 156).

Em Rancière (2005), o sensível é o local sobre o qual as ações acontecem, ocorrendo uma simultaneidade entre o político e o estético. Daí “...práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito a cada um” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). Esse fazer artístico coletivo se interpõe diante de desafios, gerando uma convergência de fazeres, práticas e sentidos na arte, constituído de poéticas mais efêmeras, de linguagens e procedimentos visuais inovadores a partir de usos de outros materiais, combinados com tecnologias sociais e digitais, deslizando para novos suportes, rompendo fronteiras até então cristalizadas.

É com os olhos voltados para esse sentido que a prática antropológica reflexiva sobre as atuais formas de viver coletivamente pode descrever e levar a um reconhecimento dos contornos do cotidiano estético de grupos excluídos, seus modos de pertencer, resistir ou negociar tanto pertencimentos quanto participação. Nas palavras de Certeau (1994), as mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, por não terem esses grupos seus espaços próprios, eles agem de forma a desembaraçar a rede de forças e de representações estabelecidas. Este desembaraço deve ser compreendido pelo olhar reflexivo da pesquisa.

A arte tem sido reiteradamente chamada a desempenhar tanto uma ressignificação deste outro quanto uma resistência por ele praticada. Na mídia, nos museus, na educação, no mercado, nas cidades esse processo se renova impondo outras metodologias de leitura e análise e novas pesquisas que deem conta de desconstruir cientificamente esses processos e ampliar o diálogo entre academia e mundo vivido desses sujeitos.

O fazer artístico e estético periférico na cidade são fatores aglutinadores de grupos de pertencimento territorial e/ou de outras afinidades étnico-raciais, de gênero, origem, classe. Os grupos urbanos de sociabilidade estética diferem de movimentos sociais de tipo reivindicatório e se expressam em função do que, em princípio têm e não por aquilo de que carecem, ainda que seja possível delimitar suas demandas (de reconhecimento, redistribuição, pertencimento, ocupação, gostos). Com isso, essas manifestações (performativizadas socialmente) têm um potencial mobilizador de intensidade cultural. A luta tem sido por afeto, preservação da memória e dignidade de vida na maioria dos coletivos. Assim, arte e estética geram reflexões e questionamentos sociais, despertam consciências, encaminham processos políticos – distintos dos tradicionais – e promovem transformações no tecido urbano, atualizando um apagamento entre fronteiras constituídas e instituídas.

III

A partir da década de 1970, observamos uma mudança tanto na confluência de formas e linguagens da arte contemporânea. O que se vê nas poéticas de artistas de diversos lugares do mundo, como também na própria ideia de arte e sua relação com a cultura, uma vez que o artista tornou-se aquilo que foi chamado de locatário da cultura (CAUQUELIN, 2005; BOURRIAUD, 2009). A aproximação da arte ao contexto se deu mais pela busca de novos sujeitos anteriormente excluídos do campo da arte (BOURDIEU, 1996) nas práticas de recepção institucional, mas também pelo alargamento deste campo que alcançou novos grupos tanto de espectadores, apreciadores, quanto de leigos, além daqueles que não tinham acesso.

Se a postura clássica ocidental de contemplação diante do objeto artístico foi se transformando com a popularização de novas tecnologias comunicacionais, e não somente por isso, também os limites metafísicos da própria arte se alterou. Com as

mudanças tecnológicas, ambientais, mercadológicas e culturais aceleradas pela globalização, a arte, ou melhor, seu campo, irradiou-se em novos territórios da cidade antes destituídos de visibilidade e de interesse. O público e os artistas, de um lado, os cidadãos e os excluídos culturais de outro, todos submetidos, de alguma forma, a conflitos vividos nos grandes centros urbanos trouxeram à tona novos fatores que impuseram outras demandas aos artistas (e aos públicos), uma vez que tanto o conceito de arte como o de artista caminhavam para o abandono. Somados a isso, os modos de percepção, recepção e usos da arte e novas formas coletivas de conviver em espaços públicos segregacionistas foi revelando uma ética comunitária (DUSSEL, 1986) que começava a encontrar na arte e na estética o que em outros lugares não mais era sentido.

A cultura periférica espelhada na arte de uma periferia nem sempre geográfica tem, neste sentido, se valido de um conjunto de ações, que vão de saraus com poetas e escritores moradores desses bairros, produções de audiovisual, músicas, grafites, danças, cortejos e batucadas, instalações, batalha, intervenções, pichações, indicando e indiciando um outro imaginário simbólico de usos dos espaços públicos. Um exemplo seria o encontro denominado “Batalha de dominação”, uma batalha de conhecimento, que ocorre toda segunda-feira no Largo São Bento, em São Paulo. Funciona através de temas que são dados pelo público para dois ou mais Mc’s para batalhar sobre esse tema. As mulheres se reúnem para batalhar usando rimas e acompanhamento de *beats* de *rap* – *rhythm and poetry*. O Dj solta um *beat* e cada um tem trinta segundos para rimar falando sobre o tema que foi dado. Depois disso, o público vota com barulho. E o vencedor vai passando de fase, até o final, quando apenas um vence. A batalha joga luz ao *rap* como prática cultural conduzida por mulheres. Há pela cidade, de acordo com uma pessoa presente na batalha da São Bento, vários tipos de batalha como a do Escritório no Jardim Elisa Maria, a da Praça Roosevelt, da Santa Cruz, da Matriz, em São Bernardo do Campo, da Estação, em Francisco Morato e a Batalha da Leste, metrô Itaquera. Essas outras batalhas são mistas e chamadas de “sangue”, pois não há um tema, mas apenas um Mc contra outro, De acordo com a fala das participantes, “opressão se combate com revide”.

Os coletivos, as ocupações e as intervenções nos espaços públicos, por exemplo, há mais de uma década, têm revelado diferentes formas de resistências culturais que ocorrem nas periferias ou na região central, o que caracteriza um novo movimento político e estético (RANCIÈRE, 2005) na cidade, protagonizados, sobretudo, por

jovens, imigrantes, pobres, mulheres, desempregados, pretos, homossexuais, entre outros.

Essas produções acontecem, na maioria das vezes, em espaços públicos nas praças, ruas, centros culturais, bares, escolas, galpões. As produções performáticas, estéticas e/ou artísticas, não são uma arte que “tira o jovem da rua”, mas uma mediação (BARBERO, 2002), que o insere/projeta na rua, no centro da disputa pelo espaço público e também sua ocupação. Disputa por acesso aos bens culturais, à moradia digna, à educação, saúde e mesmo ao consumo. De alguma forma, os grupos lutam tanto por reconhecimento de suas identidades solapadas pela ausência de direitos e por redistribuição de bens. Como afirma Rolnik (2015), uma crise global de insegurança da posse marca a experiência de vida de milhões de habitantes do planeta.

Em pleno século XXI, analisar as cidades, latino-americanas de modo específico, tornou-se um desafio ainda maior devido à grande complexidade e diversidade dos seus centros urbanos; impactos das tecnologias comunicacionais nas formas de convívio social. Há, também, dilemas de moradia de grupos inteiros marginalizados em contraste aos grandes enclaves de condomínios de luxo, impondo e refazendo fronteiras não somente econômicas, mas sobretudo culturais.

A chamada condição urbana tem exigido entender o cruzamento das dimensões econômicas, políticas, sociais e antropológicas que atravessam o cotidiano de milhares de pessoas em situações de diferentes práticas de apropriação tanto material, quanto simbólica do espaço. Mais do que isso, tais performances são mediações determinantes de um convívio social urbano marcado por formas de exclusão, privação, negação, negociação, resistência e subordinação que são repetidamente remodeladas pelas forças sociais, designando lugares de permanência periférica. As sociedades contemporâneas, globalizadas nas suas formas relacionais, estruturais e de segregação apresentam uma lógica própria.

Para Wacquant (*apud* Loris 2017, p. 38)

[...] as sociedades da América Latina, da Europa e dos Estados Unidos dispõem todas de um termo específico para denominar essas comunidades estigmatizadas, situadas na base do sistema hierárquico de regiões que compõem uma metrópole, nas quais os párias urbanos residem e onde os problemas sociais se congregam e infeccionam, atraindo a atenção desigual e desmedidamente negativa da mídia, dos políticos e dos dirigentes do Estado. São locais conhecidos, tanto para forasteiros como para os mais íntimos, privação e abandono a serem evitados e temidos, porque têm ou se crê amplamente que tenham excesso de crime, de violência, de vício e de

desintegração social. Devido à aura de perigo e pavor que envolve seus habitantes e ao descaso que sofrem, essa mistura variada de minorias insultadas, de famílias de trabalhadores de baixa renda e de imigrantes não legalizados e tipicamente retratadas à distância em tons monocromáticos, e sua vida social parece a mesma em todos os lugares: exótica, improdutiva e brutal.

Spivak (2010) ajuda a pensar o silenciamento de certos grupos e o que a eles é imposto como condição de vida. Falando de mulheres indianas e sua subalternidade dupla como mulher num país pós-colonial, sua reflexão chama atenção para omissão dos intelectuais ocidentais, que, não percebendo a divisão internacional do trabalho, tornam-se incapazes de perceber a situação de inferioridade do sujeito não ocidental.

Assim, este sujeito é oprimido por uma violência epistêmica, econômica e dominação masculina. De outra forma, o que se opera é uma classificação dos discursos instituídos (mídias, governos, instituições) que essencializam as diferenças sociais em estereótipos de etnia, gênero, religião, nacionalidade, origem, classe.

Essas práticas reguladoras (FOUCAULT, 2000) são também relações de poder imbuídas de exercício de controle sobre o outro. O controle da alteridade fica explícito com as populações das periferias das cidades, compostas por bairros muitas vezes em situação de precariedade em serviços públicos de saúde, saneamento básico, habitação, transporte, educação, por exemplo. Bairros das grandes cidades brasileiras que têm a população composta de pretos, migrantes, indígenas, desempregados, subempregados, sem tetos etc.

As identidades agrupam-se de forma estética/ética de modo a manterem-se pertencentes a formas de sociabilidade capazes de garantir ajuda mútua, performando coletivamente essa cumplicidade vivida na exclusão. Bhabha (2001), analisando o discurso colonial sobre o colonizado, diz que este discurso sempre buscou “apresentar a população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 2001, p. 111). Ou seja, a alteridade é regida historicamente por normas e regulamentos, interdições e autorizações, no caso de populações periféricas, suas práticas culturais sempre silenciadas e estereotipadas.

IV

Viver como periférico – social, política, econômica, cultural, artístico – compreende um conjunto de realidades e práticas múltiplas. A palavra periferia remete, quase automaticamente, a um lugar geográfico. Mas não só. Faz referência a onde estão localizadas – inclusive próximas a regiões de alto poder aquisitivo – as classes ditas “populares” de uma dada cidade, mesmo que, muitas vezes, possa se verificar a presença de uma pequena burguesia nessas regiões, além de um conjunto de outras identidades que vivem seu cotidiano como “excluídas” ou “marginalizadas”.

Nesse contexto, o colaborativismo artístico-estético contemporâneo revela os usos da cidade e de seus espaços, atribuindo valor à realidade, recontando e resistindo à opressão vivida. Alguns grupos, como o Coletivo Cartografia Negra, circulam pelo centro da cidade resgatando os antigos espaços de habitação da população negra desde meados do século XIX e relembando as histórias ali soterradas pela expansão da cidade para a construção de novos prédios, como é o caso do Teatro Municipal. A Volta Negra, atividade estabelecida pelo Coletivo, propõe um ciclo de caminhadas com intuito de revelar as histórias dos antepassados, que foram silenciadas, estabelecendo novos vínculos e relações com a cidade para o povo preto.

Para Bourriaud (2009), as práticas artísticas, individuais ou coletivamente, criam e desenvolvem projetos, na contemporaneidade, que trabalham e exploram as relações entre os espaços físicos da cidade, ampliando as reflexões sobre a arte, suas formas de expressão, seus espaços de atuação e sua relação de interdependência com o público. Para o autor, a arte hoje vive e se nutre das relações cotidianas já amplamente reificadas, pois a mecanização geral das funções sociais reduz progressivamente o espaço relacional. A pergunta de muitos artistas é se seria possível gerar relações no mundo por intermédio da arte? Ou para o que nos interessa, a arte pode pavimentar um caminho de novas e permanentes práticas de pertencimento coletivo urbano entre grupos marginalizados?

Com isso, a arte na contemporaneidade reinventa espaços mais livres de condicionamentos exclusivamente econômicos e de marginalização. Ela gera temporalidades plurais nem sempre em acordo com os ordenamentos da vida cotidiana. “As poéticas, hoje, procuram construir modos de resistência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). A arte hoje experimentada e proposta pelos grupos que operam no espectro descrito aqui aciona um projeto político quando coloca em

circulação dispositivos sociais que reconfiguram as relações institucionais e/ou programadas pelo trabalho, pela vida privada e/ou pelas zonas controladas pelo sistema – da arte, da vida, do mundo. O formato desses coletivos, ocupações e intervenções facilita o intercâmbio de estratégias de autonomia e amplia o alcance de procedimentos poéticos e sensíveis de relação com a realidade. Tais aspectos abrem espaço para criação de frentes de investigação poética tanto alternativas ao mercado e às instituições sociais quanto permitem a reinvenção colaborativa geográfica da cidade em sintonia com novas alianças coletivas, culturais e políticas.

A peculiaridade de tais práticas meta-artísticas residiria na invenção de sujeitos coletivos e na realização de resistências micropolíticas que refletem e reinventam novos sentidos para o existir. Essas experiências abrem outros formatos de convívio de um mundo globalizado tecnologicamente que mantém a exclusão de direitos e de representação. Uma conexão entre arte/vida se instaura como ponte que religa o indivíduo ao coletivo.

V

Para Rancière (2005), a arte é vida e vida é arte e somente quando separamos os dois, precisamos julgar a arte pelo valor monetário que ela representa. Com isso, não estamos pensando em artistas que usam a cidade, mas em indivíduos e coletivos que vivem periféricamente da/na cidade. A questão não é se vamos consertar/denunciar/restabelecer algo novo na cidade, mas se é possível enfrentar a realidade e a hipercomoditização da existência coletiva. O uso e os sentidos novos são atribuídos e partilhados nas formas artísticas e estéticas de vida na contemporaneidade por aqueles colocados à margem da dignidade social, cultural, econômica e política. Essas atribuições emergentes de sentidos construídos põem em circulação e se valem, como diz Bourriaud (2009, 2009a), dos códigos da cultura, de todas as formas concretas da vida cotidiana, de todas as obras do patrimônio mundial, colocando-os em funcionamento. Esse funcionamento estético forma, *a priori* da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade que faz ver quem pode tomar parte no comum vivido em função do que faz, do tempo e do espaço em que tal atividade se exerce (RANCIÈRE, 2005, 2009). A política é na sua prática estética. Com isso, um regime político é democrático caso

estímule uma pluralidade de manifestações dentro da comunidade pois a estética e a política são formas de inventar, no sentido de Wagner (2016), o sensível. Uma invenção criativa da visibilidade em busca da compreensão da vida.

Hal Foster (2014), o artista como etnógrafo, esclarece a relação entre a prática artística e a etnográfica. A etnografia passa a ser olhada como lugar já próximo do campo artístico, pois “a etnografia é considerada contextual, uma característica cuja demanda amíúde automática os artistas e críticos contemporâneos compartilham com outros praticantes hoje” (FOSTER, 2014, p. 170-171). De alguma forma, os artistas percebem que, não podendo se manter alheio ao mundo, buscam estar presentes ao lado deste outro – antigo primitivo? – agora em termos de sua identidade cultural, não mais uma alteridade em termos de relação econômica, por exemplo.

Foster (2014) coloca que o desvio etnográfico na arte, além do apontado, também se consolidou por diversos fatores como pelo fato de a antropologia ser considerada a ciência da alteridade sendo, o que chama de, língua franca da prática artística. Também porque a antropologia tem a cultura como seu objeto de estudo, sendo esta o domínio da arte contemporânea. Por fim, pelo fato de a antropologia ser vista como reguladora da interdisciplinaridade – um valor na arte – e pela capacidade da autocrítica da antropologia o que a torna atrativa pois promove auto reflexividade (FOSTER, 2014). Esses fatores tornaram propício a entrada etnográfica no campo artístico como forma de responsabilidade com o outro.

Foi talvez nessa criação de outros interlocutores que esteve o segredo da virada etnográfica assinalada por Foster: a partir de diversos ângulos e localizações (minorias raciais, sociais, sexuais, lutas de gênero, etc.) continuou sendo possível assumir o chamado de uma responsabilidade social que acabou virando sempre compromisso e engajamento político (CIFUENTES, 2014, s/p).

Esse movimento próprio da etnografia de estar entre culturas, de ocupar o lugar lá e aqui, marca de sua interculturalidade, possibilitou a virada cultural na arte hoje. A ruptura com o classicismo e com a tradição, a afirmação da linguagem e dos procedimentos artísticos já haviam sido inventados pela arte moderna. A segunda metade do século XX impôs aos artistas novas demandas e práticas onde o outro, seus flagelos, suas demandas e sua aproximação radical, a partir dos novos cenários promovidos pela globalização, tornaram urgente a compreensão.

As contradições, a exploração e os dramas econômicos na vida cotidiana dos mais pobres e dos operários, questões pautadas pelos tradicionais movimentos sociais do século XX, ganharam novos contornos com os questionamentos identitários dos imigrantes, das mulheres, da população de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Intersexuais e Queer (LGBTTIQ), a situação de violência e exclusão de direitos dos povos afro e ameríndios entre outros grupos. Foi-se cristalizando na arte contemporânea um interesse ampliado pelo cotidiano e pelos espaços públicos vividos por esses “outros” incorporados pelas poéticas dos artistas, que também habitam o mesmo contexto turbulento.

Para Foster, este outro cultural (étnico) oriundo do mesmo ambiente vivido pelos artistas ganhará destaque. O antropólogo George Marcus (2004), no texto *O intercâmbio entre arte e antropologia*, escreve:

Foster afirmou que o outro cultural ou étnico substituiu a classe operária, em cujo nome o artista luta. O que era o local da pesquisa de campo etnográfica tornou-se o local da transformação artística, que também é o local da potencial transformação política (MARCUS, 2004, s/p).

A questão que sustenta a tese do artista como etnógrafo vai além. A chave de reflexão de Hal Foster (2014) é o uso da etnografia como um tipo de clientelismo ideológico, ou uma forma de primitivizar o outro, ou seja, o uso da antropologia, ou como chama, *quasi-antropologia*, levaria a uma fantasia da alteridade a um neoprimitivismo criado pelos artistas. O artista poderia colaborar com uma comunidade, se assim o for, somente para ter seu trabalho encaminhado para os fins que lhe interessa. Assim, sucessivamente, parte para outro projeto. Tal prática seria um contrassenso ou uma repetição em novos formatos propostos agora pela arte de representação e uso da alteridade com fins alegóricos. Ainda que os artistas possam ter boas intenções, a proposta tende a atender a demanda de patrocinadores, ou como diz Foster, levar a um narcisismo do eu, obscurecendo o outro. Um tipo de proselitismo social. A questão, então, não é mais de representação da alteridade, praticada no passado antropológico por uma invenção etnográfica do primitivo, mas um uso reinventado pelos artistas, valendo-se da etnografia, o que difere de Wagner (2010).

Marcus (2004, s/p) pensa por outro caminho, pois as relações entre arte e antropologia podem gerar novas imbricações muito produtivas para ambas, revitalizando a prática antropológica e inovando as atividades artísticas.

(...) as discussões entre antropólogos e artistas sobre seu interesse mútuo em pesquisa de campo, parece-me, podem avançar mais longe nessa conjuntura, ao incitarem, por um lado, a desestabilização da modalidade tradicional de pesquisa de campo em antropologia, que está ocorrendo inexoravelmente, e, por outro, as práticas manifestas de pesquisa de campo em configurações variadas de uma profusão de atividades artísticas específicas (MARCUS, 2004, s/p).

Da mesma forma, se parte dos artistas ao se valerem da prática de aproximação do cotidiano dos grupos periféricos podem enveredar para um tipo de fetichismo etnográfico a pesquisa de campo etnográfica também. Na perspectiva deste texto, essas práticas estético-políticas de coletivos e grupos que se valem de seus próprios conflitos e sua situação de exclusão como procedimento artístico, demonstram uma dimensão poética, e sensível, que caminha em outro sentido. O modelo ocidental de representação científica – e mesmo artística – da alteridade vem reforçando uma prática de estereotipia colonial vestida de verdade científica. Observamos isso na recorrência de representação da alteridade nos museus etnográficos, nas galerias de arte, nos livros de história da arte, nas instituições de ensino, ou seja, em grande parte do campo da arte (BOURDIEU, 1996).

A questão é repetida nos museus etnográficos que apresentam, na maioria dos casos o outro como preso a uma tradição ritualística unicamente determinante da produção do chamado objeto etnográfico. O museu etnográfico, em alguns casos, este objeto é “tipicamente explicado através de um texto extenso que objetiva iniciar o público no esoterismo de sua produção, uso, papel na sociedade e significado religioso” (PRICE, 2000, p. 122). Price chama atenção para o fato de que a forma como as obras ou melhor os objetos etnográficos foram expostos, nos museus etnográficos até então, indicam como o Ocidente enxerga o outro e o apresenta ao grande público, como representa a imagem da alteridade ligada a um tempo pré-civilizatório cercado de misticismo, magia e atraso.

VI

O deslocamento material da cultura nos últimos séculos passou por um processo de reconstrução simbólica de significados a fim de serem tais objetos, imagens e descrições, ajustados a um padrão de significação controlado institucionalmente. Nesse

caso, o outro e sua imagem foram sendo “re-inventados”, segundo critérios que atendiam à dinâmica civilizatória, no caso ocidental, que assim os desejava mostrar/controlar. Essa visão pode também ser observada pelo bom selvagem do frei Bartolomeu de Las Casas, ainda no século XV, passando por J. J. Rousseau, no século XVIII, que estetizaram a alteridade, o nativo-selvagem, ora purificando de todo mal ou romantizando-o numa vida idílica e não corrompida pela modernidade. Os usos feitos pelos artistas modernos do primitivismo caminharam no sentido de se opor à modernidade por um lado, mas se adequaram mesmo que indiretamente, por outro, às políticas expansionistas, imperialistas.

Recentemente, com o reclame ecoado do pós-colonialismo, o termo primitivo passa por outra conceitualização à qual, ele próprio, postula um lugar onde sua voz se faz presente, seja nos museus, nas universidades, na mídia, na ciência, e em luta por direitos, quando, por exemplo, a antropologia se aproxima de um relato simétrico. O antigo primitivo essencializado nas imagens da arte em Paul Gauguin e Pablo Picasso, imortalizados pela arte moderna europeia. Contudo, tem se afastado, nas artes, cada vez mais de visões naturalizadas, atemporais e simbolizadas pela coerção e coleção de imagens fetichizadas da arte ocidental e institucional, reinventando um processo que passa pela forte resistência desses coletivos em desdobramentos genuínos que tanto retroalimentam a arte contemporânea.

O que está em jogo é exatamente a consciência de que o ato de representar e resistir é um ato político que as etnografias clássicas não conseguiram, por questões também de linguagem e contexto, evidenciar. A alternativa a isso é um outro diálogo reflexivo em que se encontrem culturas, em campo, num processo de mediação intercultural. O estar-lá é, de alguma forma, agora conscientemente inventado em um estar-aqui consciente das limitações de qualquer representação.

O que chamamos de alteridade, antropologicamente, é uma alteridade vista e simbolizada por aquele que daqui visualiza o outro de lá. Toda cultura, dessa forma, é, quando reescrita, reinventada, mas de outra forma. Destacamos aqui, que a alteridade não seja especulada pelo olhar de quem olha, que mostra mais de si que sobre o outro. Exige-se a participação-presença do outro não como objeto, mas como coautor. As práticas artísticas e estéticas colaborativas da alteridade na cidade, por isso, permitem a melhor compreensão das novas formas e sentidos de antigos conceitos como cidadania,

representação, coletividade, movimentos sociais entre outros, assim como oferecem novas possibilidades de análise da arte hoje pela lente antropologia contemporânea.

Referências

- BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- _____. Pós-produção. **Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo Martins, 2009a.
- CAMINHA, Pero Vaz. **A carta**. In: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>, acesso em 10.01.2020
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano I: as artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CIFUENTES, A. Depois da etnografia: (no lugar do patrão) diálogo cruzado com Santiago Serra e outros artistas pós-etnográficos, a partir de Foster e Benjamin. Estrategiasarte.net.br, 2011. Disponível em: <<https://estrategiasarte.net.br/papeis-avulsos/depois-etnografia-no-lugar-patrao-dialogo-cruzado-com-santiago-sierra-outros-artistas>> Acesso em 20 jan 2020.
- CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- _____. M, G E. **A escrita da cultura: poética e polêmica da etnografia**. Rio de Janeiro: Ed UERJ: Papeis Selvagens, 2016.
- DUSSEL, E. **Ética comunitária**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1986.
- FOSTER, H. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- GÂNDAVO, P. de M. **A primeira história do Brasil: história da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- GOBINEAU, J. A. **Ensayo sobre la desigualdad de la srazas humanas**. Barcelona: Editorial Apolo, 1937.
- MARCUS, G. **O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia**. Texto PDF, 2004.
- MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROLNIK, R. **Guerra dos lugares**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- SCHECHNER, R. **Performatividade e antropologia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- SHAKESPEARE, W. **A tempestade**. Porto: Campo das Letras, 2001.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TURNER, V. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WACQUANT, L. In. LORIA, L. **Manifestações como contra-narrativas de casos das periferias do Rio de Janeiro e de Lisboa**. Tese doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.