

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM NARRATIVAS VISUAIS**

MATHEUS EDUARDO DE LIMA

A ARTE ATIVISTA DE DANIEL ARZOLA

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA

2018

MATHEUS EDUARDO DE LIMA

A ARTE ATIVISTA DE DANIEL ARZOLA

Monografia apresentada como requisito parcial para à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz

CURITIBA

2018



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Curitiba

Departamento Acadêmico de Desenho Industrial
Especialização em Narrativas Visuais



TERMO DE APROVAÇÃO

A ARTE ATIVISTA DE DANIEL ARZOLA

por

MATHEUS EDUARDO DE LIMA

Esta monografia foi apresentado(a) em 12 de julho de 2018 como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais. O(a) candidato(a) foi arguido(a) pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz
Prof.(a) Orientador(a)

Profa. Dra. Simone Landal
Membro titular

Prof. Dr. Ismael Scheffler
Membro titular

DEDICATÓRIA

À Maria Aparecida de Lima, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Apesar desta pesquisa ser uma atividade demasiadamente solitária, deixo aqui meu sincero registro de gratidão:

Agradeço à Marilda Lopes Pinheiro Queluz, que coorientou esta pesquisa e acreditou em mim. Sem seus sábios conselhos e considerações ímpares esse texto seria impossível.

Agradeço à Gilson Leandro Queluz, por acolher meu projeto.

Agradeço à minha família, pelos momentos de compreensão e paciência.

Sou grato à Luana Valquiria Milkewicz Panchiniak, pela amizade e companheirismo.

Agradeço à Lucas Zimmermann Schneider.

Agradeço aos meus/minhas colegas de turma, pelos cafés de sábado e bons momentos que compartilhamos.

RESUMO

LIMA, Matheus Eduardo de. **A Arte Ativista de Daniel Arzola**. 2018. 54. Trabalho de Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

A partir das considerações sobre às insurgências poéticas de Mesquita (2008), este trabalho busca distinguir os conceitos e apresentar possíveis raízes do que se convencionou chamar de “arte ativista” ou “ativismo” na série de cartazes intitulada *No Soy Tu Chiste*, de Daniel Arzola. Baseando-se nos estudos de Napolitano (2011) que relacionam arte e política, o paralelo que apresento, reside na comparação entre “arte ativista”, “arte engajada” e “arte militante”. Com o objetivo de esclarecer as fronteiras desses conceitos, no que se refere às narrativas contra hegemônicas e de engajamento sócio-político, faço uma breve visita e exposição de momentos, movimentos, grupos e artistas que compõem a história da arte do século XX. O resultado final desse “relatório” será o agrupamento de inferências da possível herança estética e discursiva das mensagens que propagam a série de cinquenta cartazes da campanha gráfica *No Soy Tu Chiste*, produzida no ano de 2013, e que teve seu impulsionamento “viralizado” pelo uso das TICs, se notabilizando o seu desempenho nas redes sociais digitais na *internet*. Para essa análise, foram escolhidos cinco cartazes da campanha que tratam dos direitos humanos, apresentando-se como uma ponte de reflexão sobre algumas das influências da produção artística contemporânea nos embates políticos que envolvem os protestos engendrados pela comunidade LGBTQI+. As considerações que perfilo partem do questionamento aos discursos que estabelecem relações assimétricas de poder, abordadas por Joan Scott (1990), no que concernem as discussões sobre o corpo, questões de gênero, raça/etnia e de classe social. Por fim, este trabalho sugere uma perspectiva prometeica e de ação combativa ao *establishment* pelas práticas artísticas.

Palavras-chave: Arte Ativista. Daniel Arzola. No Soy Tu Chiste. Narrativas contra hegemônicas. Comunidade LGBTQI+.

ABSTRACT

LIMA, Matheus Eduardo de. **The Activist Art of Daniel Arzola**. 2018. 54. Trabalho de Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) – Federal Technology University – Paraná. Curitiba, 2018.

From the considerations on the poetic insurgencies of Mesquita (2008), this work seeks to distinguish the concepts and present possible roots of what has been called "activist art" or "artivism" in the series of posters entitled *No Soy Tu Chiste* by Daniel Arzola. Drawing on Napolitano (2011) studies of art and politics, the parallel I present is the comparison between "activist art", "engaged art" and "militant art". In order to clarify the boundaries of these concepts, in regard to counter-hegemonic narratives and socio-political engagement, I make a brief visit and exhibition of moments, movements, groups and artists that make up the history of 20th-century art. The final result of this "report" will be the grouping of inferences of the possible aesthetic and discursive heritage of the messages that propagate the series of fifty posters of the graphic campaign *No Soy Tu Chiste*, produced in the year 2013, and that had its "viralized" use of ICTs, becoming more important in digital social networks on the Internet. For this analysis, five posters of the campaign dealing with human rights were chosen as a bridge for reflection on some of the influences of contemporary artistic production in the political struggles involving the protests engendered by the LGBTQI+ community. The considerations that follow from the questioning to the discourses that establish asymmetric relations of power, approached by Joan Scott (1990), regarding the discussions on the body, gender, race/ethnicity and social class issues. Finally, this work suggests a promethean perspective and of combative action to the establishment by the artistic practices.

Keywords: Activist Art. Daniel Arzola. I'm not your joke. Counter-hegemonic narratives. LGBTQI+ Community.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Cartaz <i>O dia internacional da mulher trabalhadora é o dia de julgamento da concorrência socialista</i> , Valentina Kulagina, 1930.	14
Figura 02 – Cartaz <i>O dia internacional da mulher trabalhadora é o dia de luta do proletariado</i> , Valentina Kulagina, 1931.	14
Figura 03 – Cartaz <i>As trabalhadoras fortalecem a brigada de choque e aprendem novas técnicas, enriquecem as reservas de socialistas proletárias</i> , Valentina Kulagina, 1931.	15
Figura 04 – Autorretrato, de Raoul Hausmann, 1921.	18
Figura 05 – Cartaz de Joan Miró, <i>Ajude a Espanha</i> , 1937.	19
Figura 06 – Cartaz <i>Maio de 68</i> , 1968.	22
Figura 07 – Cartaz <i>Universidade Pública SIM</i> , 1968.	22
Figura 08 – Cartaz <i>Pela violência pelo ódio e pela repressão</i> , 1968.	22
Figura 09 – Cartaz ?, 1968.	22
Figura 10 – Cartaz <i>A luta continua</i> , 1968.	23
Figura 11 – Cartaz <i>Informação Livre</i> , 1968.	23
Figura 12 – Cartaz <i>O povo unido constrói a democracia</i> , União Nacional dos Estudantes.	24
Figura 13 – Cartaz <i>Saia da sombra. Diga conosco. Liberdade</i> , CFA, 1975.	25
Figura 14 – Cartaz <i>Liberdade Nicaragua</i> , da Frente Sandinista de Libertação Nacional	26
Figura 15 – Cartaz <i>Tirem as da Nicaragua!</i> , da Federação Mundial da Juventude	26
Figura 16 – Cartaz <i>A resistência é fértil</i> , Coletivo Crimethinc, s/d.	27
Figura 17 – Cartaz <i>Seu corpo é um campo de batalha</i> , Barbara Kruger, 1989.	30
Figura 18 – <i>Compro, logo existo</i> , Barbara Kruger, 1987.	30
Figura 19 – <i>Nós não precisamos de outro herói</i> , Barbara Kruger, 1986.	30
Figura 20 – Pôster <i>As mulheres precisam ficar nuas para entrar no Met. Museum?</i> , Guerrilla Girls, 1989.	31
Figura 21 – Fotografia de <i>Dennis Speight segurando flores</i> , Robert Mapplethorpe, 1983.	32
Figura 22 – Pôster do filme <i>Pink Flamingos</i> , John Waters, 1972.	34
Figura 23 – Fotografia de <i>Daniel Arzola, Cazador de estrelas</i> , Efebos 21-01, Juan Carlos Arriaga, 2011	40
Figura 24 – Cartaz <i>Minha sexualidade não é uma tendência. Sua ignorância parece ser</i> , Daniel Arzola, 2013.	44
Figura 25 – Cartaz <i>O gênero é uma construção. E quem constrói sou eu</i> , Daniel Arzola, 2013.	44
Figura 26 – Cartaz <i>Seu estereótipo não me representa</i> , Daniel Arzola, 2013.	45
Figura 27 – Cartaz <i>Não há liberdade se a sexualidade define os direitos</i> , Daniel Arzola, 2013.	47
Figura 28 – Cartaz <i>Algumas histórias tem dois pais</i> , Daniel Arzola, 2013.	48

LISTA DE SIGLAS

TICS	Tecnologias da Informação e da Comunicação
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais
AI-5	Ato Institucional Número 5
FSLN	Frente Sandinista da Libertação Nacional
LGBTQI+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Questões Queer, Intersexuais e mais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O QUE É ARTE ATIVISTA?	12
1.1 ARTE MILITANTE E ARTE ENGAJADA: O CONTRUTIVISMO RUSSO	12
1.2 AS VANGUARDAS ENGAJADAS EUROPEIAS: FUTURISMO E DADAÍSMO	15
1.3 AS ARTES ENGAJADAS APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	20
1.4 OS CAMINHOS DA ARTE ENGAJADA “PÓS-MODERNA”	27
1.5 OS ATORES COLETIVOS E AS TICS	35
2 A ARTE ATIVISTA DE DANIEL ARZOLA	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	51

INTRODUÇÃO

Em uma tradução livre, nada mais pertinente e inspirador para essa pesquisa do que a frase: “é a arte que responde o cenário do nosso caos” (BRADBURY; MCFARLENE apud HARVEY, 2008, p. 29). Partindo disto, em uma perspectiva de crítica social, muitos artistas propõem uma vitrine imensa de maneiras de contestação aos discursos hegemônicos, pois as formas de expressão artística são plurais. Ao longo da história, foram várias as ações artísticas que, de algum modo, retrataram as enfermidades do seu tempo, iluminando com holofotes criativos os conflitos imortalizados pelas relações humanas.

Neste trabalho, considero, portanto, que a arte e o ativismo político comportam seus sistemas em busca de autonomia, que suas operações não estão obrigatoriamente atravessadas, e que não há uma simbiose que faça que para a existência de uma, a outra tenha que estar intimamente associada. Não obstante, assumo que ao atuarem em conjunto, sua potência sintomática¹ (ALBERTI, 2011) pode nos traduzir em narrativas artísticas as opiniões e visão de mundo de um autor, as articulações da governança vigente, as críticas ou louvações aos pensamentos cristalizados pelos discursos em seu tempo, as insurgências que rompem com o status quo.

No entanto, o istmo que liga a política às artes de narrativas visuais é relativizado e posto em suspeição por ser um exercício que borra as fronteiras, muitas vezes acusado de propagação de uma militância excessivamente parcial, outras com status de arte engajada, arte militante ou ativismo, um neologismo.

Para entendermos o novo verbete que ainda não se solidificou no léxico contemporâneo, podemos nos debruçar sobre alguns momentos históricos, artistas e movimentos que tinham como característica, entre tantas outras, a contestação de cunho crítico no conteúdo e na forma estética de suas obras, mas também nas maneiras de fazer e veicular suas obras na paisagem urbana e no espaço virtual das TICs (Tecnologias da Informação e da Comunicação). No esforço de responder pela similitude das poéticas citadas, afinal de contas, o que é arte ativista?

A complexidade dessa resposta pode ser labiríntica por causa de outros termos com definições congêneres, como os conceitos de arte militante e arte engajada. O caminho que sigo

¹ “O sintoma, para Engels, é o sinal de que algo se transformou no laço social. Ele está em proporção direta com essa transformação, quando determinada forma de organização social não dá mais conta das mudanças, originando, por exemplo, novos tipos de casamento” (ALBERTI, 2011, p. 290).

para elaboração de uma trilha que relacione a arte e ativismo reside, primeiramente, em ressonância à definição de arte ativista de André Mesquita (2008), ao enunciar que:

Considere que arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e compartilhamento, abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema de relações entre governos e corporações, a reorganização social das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial militar, ordens religiosas, instituições culturais, educacionais etc. (MESQUITA, 2008, p.17).

Para distinguir a que se propõem essas três definições: arte ativista, arte militante e arte engajada, esse texto busca apresentar brevemente a definição dos conceitos supracitados, compreender o rompimento proposto pelo manifesto e pela forma do Construtivismo Russo, do Futurismo Italiano e o Dadaísmo, a fim de desenhar um resumido panorama, como um rizoma² das artes engajadas do século XX e modo como elas influenciaram a arte ativista. A série de cartazes da campanha gráfica *No Soy Tu Chiste*, de Daniel Arzola, produzida no ano de 2013, sobre os direitos humanos da comunidade LGBT, apresenta-se como ponte de reflexão sobre algumas das influências da produção contemporânea nos embates políticos que envolvem o corpo, questões de gênero, raça/etnia e de classe.

² Faço uso da expressão “Rizoma”, de Deleuze e Guattari, para salientar o objetivo de assemelhar direta e indiretamente alguns momentos, movimentos, grupos e artistas do século XX. Levando em conta, em específico, o inciso “1° e 2° - Princípios de conexão e de heterogeneidade”, descritos no livro “Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia”, de 1972, com edição brasileira de 1995, traduzido por Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa, da Editora 34. A descrição de Rizoma a qual me refiro é: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os "Agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

1 O QUE É ARTE ATIVISTA?

Se pensarmos nesse compromisso de engajamento como fator primordial para o exercício de ativismo pelas narrativas artísticas, a proposta de divisão dos conceitos da arte militante e arte engajada de Marcos Napolitano (2011) também pode ser útil para estabelecermos um horizonte sobre a politização das artes.

Para Napolitano (2011, p. 29), a arte militante “procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida”. A arte engajada, por sua vez, é “de um caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela”. Dessa forma, a arte militante “parte da política para atuar na tríade “agitação-propaganda-protesto””, enquanto a arte engajada “chega na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo”.

Ainda que para mim, numa inferência particular, a relação entre arte e ativismo – como uma porta para o despertar das consciências e das percepções³ – atravesse o tecido histórico pois partilham em comum a organização do sensível (RANCIÈRE, 2005), podemos ressaltar alguns movimentos, artistas e grupos do século XX.

1.1 ARTE MILITANTE E ARTE ENGAJADA: O CONTRUTIVISMO RUSSO

Para alagar essa discussão, de modo que possamos concatenar a relação entre o papel social das artes e o “valor do cartaz” (FUKUSHIMA, 2007), os exemplos de poéticas que professam essa atividade se voltarão de forma periscópica para as narrativas em cartazes peças gráficas semelhantes.

Uma mostra que pode ser o ponto de partida desse apanhado é a produção da organização Leninista⁴. Como relata Kando Fukushima, em sua pesquisa ao lembrar que:

³ O ensaio “As Portas da Percepção”, escrito em 1954 por Aldous Huxley, fala sobre sua experiência pessoal na ingestão de drogas alucinógenas, como a mescalina, e suas implicações, posteriormente narradas em “Céu e Inferno”, de 1956. Vigiado sob rigorosa inspeção médica, em suas primeiras descrições o autor revela ter alcançado uma “visão sacramental da realidade”.

⁴ “o modelo leninista foi o mais conhecido e utilizado durante o século XX, ele é caracterizado por apresentar um “modelo da correia de transmissão” que “servia única e simplesmente para transmitir as prioridades e perspectivas

John Barnicoat (1972) aponta que os cartazes políticos ou cartazes “ideológicos” nos termos do autor, se consolidaram como um gênero” a partir de 1919, sendo que antes disso os cartazes eram produzidos da mesa forma que aqueles da publicidade. O ano de 1919 se refere principalmente à produção dos cartazes russos, impressos e produzidos coletivamente e é sobre este aspecto que o autor aponta uma diferença fundamental. (FUKUSHIMA, 2007, p.17).

Napolitano (2011) trata dessa fase ao explorar três conceitos das vertentes estéticas atuantes no Construtivismo Russo, ao pensar neste momento como um frutífero laboratório estético-ideológico para espessar esse debate. Estes são: o conceito de proletkult, o conceito de “realismo socialista”, e o conceito de “vanguarda” engajada.

Segundo Napolitano (2011),

O movimento proletkult (acrônimo de Organizações Educacionais e Culturais Proletárias) foi uma tendência consolidada dos primeiros anos de Revolução Russa, pregando não apenas uma ruptura de ordem estética com a “velha cultura”, mas também de ordem ética e moral. O movimento não defendia uma “estética única”, mas, ao contrário, um procedimento descentralizado, localista e dinâmico de produção e mobilização cultural em direção de uma “nova cultura” que corroborasse a “nova sociedade proletária”. A única regra era que os processos e produtos culturais tivessem como epicentro a classe trabalhadora, sem interferência do Partido ou do Estado, havendo pouca sistematização em termos de doutrina estética (MALLY, 1990, p. 152). A ênfase do debate recaía mais sobre os processos organizativos, com a criação de clubes locais federados, que deveriam construir a “cultura do futuro” a partir das experiências culturais e cotidianas da classe trabalhadora. (NAPOLITANO, 2011, p.44).

Noutra perspectiva, o conceito de arte militante, em contraste ao proletkult, aliado ao realismo socialista, instituído por Stalin no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos⁵, em 1934, contrariando a convicção leninista que prezava pela pluralidade e pela negação a qualquer monopólio estético, via na arte “um meio didático através do qual as massas seriam educadas dentro do espírito do socialismo” (MALLY apud NAPOLITANO, 2011, p. 45).

Exemplos do realismo socialista são os cartazes do Agitprop⁶. Tomo como exemplo para essa argumentação os cartazes de Valentina Kulagina, que nos ajudam a entender não só

momentâneas da elite do seu partido” (DOWNING, 2004, p.109) ou seja, do partido socialista” (CARVALHO, 2012, p. 31).

⁵ “O realismo socialista foi forjado nas discussões do Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos da União de Escritores Soviéticos, logo que esta foi fundada (1934) por determinação do Comitê Central do PCUS, de 1932, reunindo num novo organismo a RAPP (Associação Russa de Escritores Proletários) e a Vseroskomdram (Sociedade de Dramaturgos e Compositores de Todas as Rússias) (HOBBSAWM, 1987). Com estrutura piramidal, seus membros elegiam 150 representantes para o Conselho da União dos Escritores da URSS, que por sua vez escolhiam o Secretariado do Conselho, com 36 membros, que elegiam o Secretariado do Bureau, com 10 cadeiras.” (OLIVEIRA; FRANCISCON, 2017, p. 166)

⁶ “A expressão (AgitProp) foi criada por militantes políticos da Rússia, no ano de 1917, no sentido de definir os diferentes modos de fazer a agitação popular e ao mesmo tempo divulgar os projetos políticos do partido Bolchevique” (COSTA, 2013, p. 7)

o papel do cartaz na propaganda soviética, mas também a inovação estética da composição e montagem.

Uma convergência de elementos do construtivismo russo resultava na produção ímpar de Valentina Kulagina. Possivelmente inspirada pelos cartazes das janelas rosta⁷, que usavam a técnica de estêncil e o uso de cores uniformes e formatos simples, traços e letras nada delicadas; e também acompanhando o proclamado amadurecimento do design gráfico soviético, as formas e arranjos apresentavam a verticalização complexa, a montagem em perspectiva da mulher trabalhadora e o proletariado (figura 1), efeitos de justaposição de colagens fotográficas em profundidade (figura 2); e até mesmo o uso restrito das cores vermelho e preto para identificação dos elementos revolucionários do trabalhador soviético em escarlate em contraste com o preto (figura 3), como nos pôsteres de Moor e Deni (HOLLIS, 2010).



**Figura 1 – Cartaz *O dia internacional da mulher trabalhadora é o dia de julgamento da concorrência socialista*, Valentina Kulagina, 1930.
Fonte: redavantgarde.com**



**Figura 2 – Cartaz *O dia internacional da mulher é o dia de luta do proletariado*, Valentina Kulagina, 1931.
Fonte: redavantgarde.com**

⁷ “A Rosta era o órgão de transmissão via telégrafo de notícias e informações e também controlava as matérias publicadas nos jornais. As Janelas Rosta eram boletins impressos num só lado da folha – muitas vezes narrativas cômicas ilustradas – que se penduravam nas vitrinas das lojas, nas estações ferroviárias e nas frentes de batalha da guerra civil” (HOLLIS, 2010, p. 43).



Figura 3 – Cartaz *As trabalhadoras fortalecem a brigada de choque e aprendem novas técnicas, enriquecem as reservas de socialistas proletárias*, de Valentina Kulagina, 1931.

Fonte: redavantgarde.com

1.2 AS VANGUARDAS ENGAJADAS EUROPEIAS: FUTURISMO E DADAÍSMO

Da mesma forma que nos deparamos com entraves sociais básicos para uma convivência humanitária inclusiva em um mundo mergulhando em um sistema político globalizado e neoliberal, haviam assuntos inflamados que fervilhavam nos espíritos revolucionários dos artistas das vanguardas engajadas, como atestava Benjamin (1989): líricos no auge do capitalismo.

Como uma locomotiva ininterrupta, a burguesia ascendeu econômica e politicamente, animada com os discursos positivistas de uma era de progressos tecnológicos, as construções em ferro e vidro, as galerias e passagens onde passeavam multidões de anônimos.

A eclosão contra uma ditadura moderna aconteceu em resposta a uma intensificação da ordem do dia do mundo burguês, que dava o pódio ao capital e a “lanterna” às classes trabalhadoras, monopolizando os meios de produção. No século XX as guerras tomaram o foco do desenvolvimento tecnológico, era urgente a emergência de narrativas dissidentes vinda dos movimentos revolucionários, de combater as vontades não democráticas dos passados absolutistas e das futuras aspirações fascistas. A resistência pelo humanismo precisava de protestos representativos, e, dessa forma, o protesto também se tornara uma causa estética.

Tão importantes para os cartazes e sua consolidação foi a criação da tradição dos manifestos, sendo o pioneiro desta prática o manifesto futurista, de 1909. Publicado primeiro no jornal *Le Figaro*, por Filippo Tommaso Marinetti, os 11 artigos reivindicavam um conceito estético radical. De forma agressiva glorificavam o maquinário industrial, exaltavam os automóveis e a velocidade. Essa exaltação apontava uma tendência cultural revolucionária ainda aliada ao progresso tecnológico da modernidade capitalista e, por outro lado, suas ações também explanavam as discrepâncias do contexto social italiano. Em seu artigo, a professora Vanessa Bortulucce ressalta essa importante contradição:

A presença de uma exaltação do maquinário e da técnica nos primeiros anos do Futurismo contrastou com a prevalente visão cultural italiana, que torcia o nariz para estas questões, imersa em um cenário em que a ausência de uma cultura científica produziu angústias tecnológicas e distorções de todo tipo. Marinetti exaltava o automóvel em uma Itália que por um lado recebia, quase de um só golpe, a instalação de diversas indústrias ao norte, enquanto o sul do país, agrário, impregnado de valores regionais, nada assiste e pouco conhece destas “maravilhas da modernidade”. (BORTULUCCE, 2010, p. 254).

A novidade aqui se apresentava de outra forma, então é congruente seguirmos a divisão de Giorgio de Marchis (2007) do futurismo: a primeira fase que compreende os anos de 1909 a 1911, a segunda relativa aos anos de 1912 a 1915 quando ganha “contornos transnacionais”, e a terceira fase de desagregação de 1916 a 1918. Ainda assim, “poderíamos dizer que o Futurismo influenciou a si mesmo” (BORTULUCCE, 2009, p. 51). Para a professora Bortulucce:

Este caráter libertário é traduzido principalmente por uma ação nova e livre, que se liberta justamente por meio da provocação, do insulto, do cutucão: "(...) nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco". O desejo de desferir "um tapa na cara do gosto do público" é algo que pode ser identificado no dadaísmo do grupo do Café Voltaire, na roda de bicicleta de Duchamp (obra, aliás, feita de objetos recolhidos pelo artista nas ruas de Nova York, peças então órfãs, descartadas pela sociedade industrial que as gerou), nos animais conservados em tanques de formol de Damien Hirst, na temática das serigrafias de Warhol, no deboche que Gilbert e George fazem da arte dita tradicional, no Fluxus, movimento dedicado a organizar eventos e happenings anarquistas. O "tapa na cara" futurista, muitas vezes marcado pelo uso proposital do bom humor e do mau-gosto deliberado, desbancou os valores caros à História da arte. (BORTULUCCE, 2009, p. 51).

Sobretudo, podemos afirmar que suas ideias repercutiram e contribuíram para o desenvolvimento do “cubo-futurismo e o construtivismo russos, o vorticismo inglês, o ultraísmo espanhol, o modernismo brasileiro, o formismo polonês, o ativismo húngaro, o dadaísmo, o surrealismo” (BORTULUCCE, 2009, p. 50) e de uma lista inacabável de grupos e vertentes artísticas dos anos dez, vinte e trinta.

Mesmo com o futurismo anunciado, havia um sentimento de tergiversação entre o papel do revolucionário e o progresso positivista. A recusa radical à civilização moderna e aos valores burgueses logo encontrou em outro manifesto uma renovada forma de oposição: o dadaísmo, fundado por Tristan Tzara, que desafiava a lógica e a razão dominante.

A subversão dos dadaístas fora, até aquele momento, a mais rebelde forma de contestação às artes, pois proclamavam uma “nova” arte que retornasse ao primitivo, em desencanto com a desastrosa Primeira Guerra Mundial. A pesquisadora Verônica Kobs relata algumas características do movimento ao dizer que:

Rompendo com os padrões vigentes, o movimento passou a investir na “não-superioridade do artista como criador” (ADES, 2000, p. 87). Essa e outras mudanças, que passaram a ser implementadas aos poucos, desde 1916, foram aprofundadas e registradas por Tristan Tzara, em 1918, no Manifesto Dadá. Imperavam o improviso e a aleatoriedade, na criação de uma arte que tinha como princípio básico a reorganização de elementos previamente dados. (KOBBS, 2010, p. 6)

Em “Receita para fazer um poema dadaísta”, Tristan Tzara exemplifica o irônico método da ausência de método da criação literária dadaísta.

Pegue um jornal.
 Pegue a tesoura.
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
 Recorte o artigo.
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
 Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
 O poema se parecerá com você.
 E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público. (TZARA apud TELES, 1986, p. 132)

Desse modo, a montagem ganhava novas possibilidades de experimentação, assim criando, por exemplo, “estranhos cartões-postais compostos de retalhos de jornais e revistas, em que imagens contrastantes eram combinadas com intenções polêmicas e desmistificadoras” (MICHELI apud KOBBS, 2010, p. 6).

Parte disso servia também para a destituição do artista do seu proscênio, lugar de onde o vate, o criador e intelectual era desafiado em sua própria autocrítica. Podemos dizer que se o dadaísmo era a manifestação do que se convencionou se chamar mais tarde de antiarte, suas práticas, jogos e brincadeiras eram, conseqüentemente, “antiartistas”.

Um exemplo de montagem composta de retalhos de revistas e jornais e ao mesmo tempo um contraponto à tradição de autorretratos das artes clássicas, é o autorretrato de Raoul

Hausmann (figura 4), que representava a figura de si circundado, justaposto e sobreposto por outros recortes de elementos do seu tempo.

Sua boca está aberta e cerrando as letras ABCD. O recorte de mãos, uma nota de dinheiro e um extintor de incêndio compõem a imagem, acompanhados de uma apresentação do poema “A Alma de Maragarine” e a palavra “você” à esquerda do rosto. A ideia de que o seu autorretrato não comportasse apenas a imagem de si, mas também das coisas de seu mundo e sua época pode nos encaminhar para uma análise que esboça uma capacidade de dialogar com os significados do que somos senão e perante a materialidade dos objetos que nos constroem na vida em sociedade. Para Hausmann (1922), “todos os gêneros e todas as técnicas artísticas precisavam de uma transformação radical para permanecer em contato com a vida da época”.



Figura 4 – Cartaz *Autorretrato*, de Raoul Hausmann, 1921

Fonte: Ford Motor Company Collection, Metropolitan Museum of Art

O simbólico cartaz de Joan Miró é uma peça de combate ao fascismo (figura 5), um pedido de socorro para uma Espanha que estava sendo arrasada pelo fascismo clerical do movimento falangista, de uma guerra anunciada por um pronunciamento do general José Sanjurjo. Declarado o início de um golpe militar em desobediência ao governo, ação que unia o poder do estado monárquico absolutista dos carlistas e a autoridade da igreja católica como guardiã dos bons costumes (CARNEIRO, 2010).

Neste excerto, podemos ver o uso do cartaz enquanto propaganda e prática artística surrealista. O punho cerrado do camponês e as cores da bandeira catalã compunham a maior

parte da imagem, estampando também as palavras “Ajude a Espanha”, seguido de uma chamada abaixo que dizia: “nesta batalha atual vejo no lado fascista apenas as forças antiquadas e, do outro lado, as pessoas cujos imensos recursos criativos darão à Espanha um poder que vai surpreender o mundo inteiro”.



Figura 5 – Cartaz Ajude a Espanha, de Joan Miró, 1937

Fonte: moma.org

É necessário, no entanto, olharmos para esses momentos com o distanciamento que o tempo permitiu, pois, ainda que tenham questionado as instituições, as vanguardas europeias

tentaram revigorar a relação entre engajamento político e inovação estética, rejeitando a produção cultural do seu tempo na sua totalidade e organizando, a partir da arte, uma nova práxis vital. Contra o aparelho de submissão às convenções da arte burguesa, o projeto utópico das vanguardas apoiou-se na crítica da autonomia de campo na prática artística e de sua independência relativa em relação ao contexto social e dos sistemas econômicos e políticos. Com programas diferenciados, as formas de trabalho coletivo das vanguardas criaram modelos políticos alternativos para a arte e a sociedade, mas suas estratégias foram facilmente cooptadas pela instituição cultural e rotuladas como arte. (MESQUITA, 2008, p. 69).

Existem, pelo menos, duas maneiras de enxergar o papel das primeiras vanguardas artísticas na modernidade: a primeira é o seu caráter revolucionário, de emancipação do ser humano e despertar das consciências de classes. Deixando uma fortuna incalculável de ações intelectuais e práticas para refletirmos e enfrentarmos os absolutismos e as hegemonias dos discursos atávicos da burguesia pela poesia, pela arte. Denominamos aqui essa como uma visão “prometeica” da cultura de massas. Assim, a mesma arte que foi instrumentalizada para a

propagação dos sombrios fascismos, pode ser usada para uma práxis política democrática (BENJAMIN, 1987).

Outra forma de ver este momento é relatar como seu trágico enfraquecimento e apropriação pelo capitalismo se deu, em uma visão “fáustica”. Este pensamento está alinhado à filosofia adorniana que descreve que, com o tempo, a indústria cultural cooptou as artes politizadas e, ainda mais, despolitizou a sociedade ao transformar o sujeito em seu objeto (HORKHEIMER; ADORNO, 2002).

1.3 A ARTE ENGAJADA APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Dos escombros e crises deixados pela Segunda Guerra Mundial, pouco a pouco a modernidade capitalista avançou e as lutas sociais foram paulatinamente suprimidas pela avalanche do novo mundo da era tecnológica. Criou-se um novo ambiente cultural, no qual, as artes da primeira vanguarda foram rotuladas e cooptadas. Com o aumento da ênfase na individualidade, as lutas unificadas foram divididas, pois as identidades foram estilhaçadas. Assim, as resistências manifestadas pela arte engajada passaram a travar lutas fragmentadas e alternativas.

O surgimento de alguns nomes precursores de uma corrente artística como a Arte Conceptual, por exemplo, terá de ser assinado e contextualizado das segundas vanguardas, numa complexa série de mudanças verificadas entre a Europa, os Estados Unidos e ainda o Japão. Entre esses autores, destacam-se dois nomes: Marcel Duchamp (1887-1992), artista francês responsável pela criação do *readymade* (que emergia para os Estados Unidos da América durante a Primeira Guerra Mundial, em 1915) e o compositor americano John Cage (1912-1992). (NICOLAS, 2017, p. 35).

Portanto, havia ainda uma vontade emancipatória nessas lutas. Em um mundo amordaçado pelas ditaduras das economias neoliberais, pelos costumes conservadores, os valores clericais do cristianismo católico e pelas repressões militares, as ações contrárias às opressões cotidianas eram – e ainda são – uma forma de respirar. Sobre essa fragmentação António Nicolas (2017) menciona que:

As enormes mudanças verificadas nas práticas artísticas dos anos sessenta estavam associadas a uma necessidade e a deliberada procura por parte dos artistas, face às causas sociais emergentes que proliferaram por todos os cenários, fossem eles referentes à ecologia, à democracia, à contestação da guerra, à libertação sexual ou à luta pelos direitos humanos. (NICOLAS, 2017, p. 36).

O prolongado efeito do modernismo ainda se derramava nas artes da segunda vanguarda, por conseguinte, as ações contra hegemônicas podiam ser vistas também no design gráfico.

O pensamento e as ações antissistema da “Internacional Situacionista” em França, liderada por Guy Debord (1931-1994) é uma das influências das revoltas estudantis do Maio de 68, o movimento hippie de contracultura, as manifestações contra a guerra, principalmente nos EUA, ou a ocupação da Triennale de Milão, em 1968, com afirmação de uma inquietação que procura reclamar por novos rumos e transformações no panorama artístico, na arquitetura e no design. (NICOLAS, 2017, p. 50).

O levante e ação popular de maio de 68 na França, do Atelier Populaire é, certamente, um exemplo que une o protesto pelo ativismo, a produção artística engajada e o uso de cartazes. Com a repressão violenta do governo do general De Gaulle, os protestos dos estudantes e trabalhadores ganharam massa ao recebem apoio de vários setores da população. “Uma greve geral que durou de 18 de maio até 7 de junho, teve a adesão de mais de 10 milhões de trabalhadores, possibilitando a ocupação de diversas indústrias e universidades” (FUKUSHIMA, 2007, p. 114).

Com influência da publicidade, ou até mesmo como forma de paródia, os cartazes feitos pelos estudantes e trabalhadores faziam uso de soluções plásticas bastante singulares. Era frequente o uso de desenhos e layouts de silhuetas em apenas uma cor e letras escritas à mão, facilitando até mesmo o processo da produção serigráfica e litográfica de baixo custo (NEVES, 2011).

Os temas, geralmente, eram de interesse popular. Reivindicavam a luta do operariado (figura 6 e 10), o acesso à universidade pública para todos (figura 7), denunciavam a repressão policial (figura 8), questionavam os fascismos (figura 9), e protestavam pela liberdade da imprensa e evidenciavam a manipulação da mídia (figura 11).



Figura 6 – Cartaz Maio de 68, 1968

Fonte: libcom.org



Figura 7 – Cartaz Universidade Pública SIM, 1968

Fonte: libcom.org



Figura 8 – Cartaz Pela violência pelo ódio e pela repressão, 1968

Fonte: libcom.org



Figura 9 – Cartaz ?, 1968

Fonte: libcom.org



Figura 10 – Cartaz *A luta continua*

Fonte: libcom.org

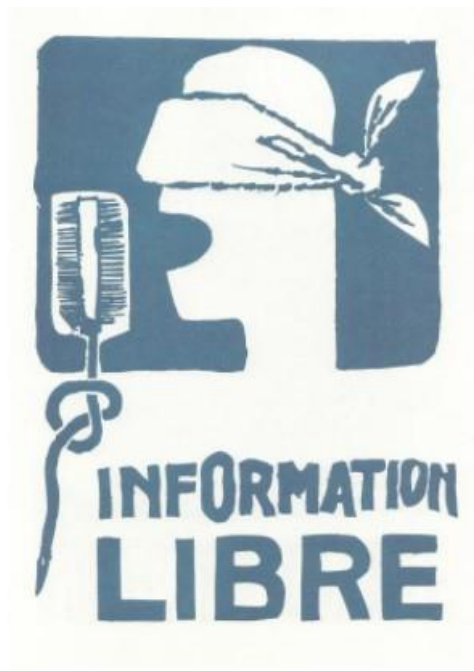


Figura 11 – Cartaz *Informação Livre*

Fonte: libcom.org

A busca pelos direitos humanos também era pauta dos protestos do Brasil da Ditadura Militar. Ainda no pré-1964, o debate político sobre o papel do revolucionário engajado nas manifestações artísticas já era pauta para os agentes do Cinema Novo, do Teatro Arena, do Teatro Oficina e do Centro Popular Cultural. Com as tensões sobre a reforma agrária posta em pauta, havia uma movimentação dos grupos políticos de esquerda para reformas estruturais fiscais, administrativas e universitárias.

Em 1964, o canto foi calado subitamente. No dia 31 de março os tanques se dirigiram para o Rio de Janeiro, e esse dia duraria 21 anos⁸. Os anos de repressão levaram à prisão e tortura, o exílio e o assassinato de lideranças políticas e sindicais, artistas engajados da esquerda, e a vigilância arbitrária. Mesmo com o eminente risco, as manifestações contra a ditadura foram lideradas por artistas, intelectuais e estudantes nos anos seguintes.

Nos chamados “anos de chumbo” da ditadura militar, a vanguarda artística brasileira reagia por razões estéticas e ideológicas em contrariedade ao AI-5⁹, criando-se assim, o que

⁸ “O Dia que Durou 21 Anos” é um documentário dirigido por Camilo Galli Tavares, que narra os bastidores do golpe de estado dos militares, no Brasil em 1964. Seu foco busca explicitar a participação direta dos governantes dos Estados Unidos da América na cooperação para a instalação e perpetuação da ditadura.

⁹ O Ato Institucional Número 5 foi um decreto redigido pelo então Ministro da Justiça, Antônio da Gama e Silva, de 1968. Esse documento determinava duros ataques a democracia, como por exemplo, a suspensão do direito de habeas corpus para “crimes políticos”, censura prévia para jornais, revistas, livros peças de teatro e músicas, ao sancionar legislativamente atos que davam poderes absolutos ao então presidente militar, Arthur da Costa e Silva.

Arthur Freitas (2007) tratou em sua tese sobre “contra-arte” ou “arte de guerrilha”, termo batizado por Frederico Morais.

a idéia de uma “arte de guerrilha”, entendida como uma forma de vanguarda imprevisível e combativa, foi se tornando uma idéia defensável no Brasil e na América Latina dos anos 60 e 70. O próprio Frederico Morais, por sinal, reconheceu a precedência de seu pensamento no poeta concreto Décio Pignatari, ali chamado de “um dos últimos coveiros da arte no Brasil” (FREITAS, 2007, p. 42).



Figura 12 – Cartaz *O povo unido constrói a democracia*, União Nacional dos Estudantes, s/d.

Fonte: Arquivo da Memória Operária (AMORJ)

Na década de setenta, a principal bandeira dos setores de oposição à ditadura militar era a anistia ampla, geral e irrestrita. Neste momento, as lutas fragmentadas também não só enfrentavam a tirania militar, mas também começavam a irradiar lutas identitárias. O Movimento Feminino pela Anistia do Brasil, unia a luta da igualdade feminista com as palavras de ordem da anistia.



Figura 13 – Cartaz *Saia da sombra. Diga conosco. Liberdade*, Movimento Feminino pela Anistia do Brasil, 1975

Fonte: Comissão de Anistia do Ministério da Justiça

Exemplos da luta contra a ditadura e o imperialismo também floresceram em outros pontos da América. Produzidos pela Frente Sandinista da Libertação Nacional e pela Federação Mundial da Juventude Democrática, os cartazes das organizações denunciavam a ingerência externa e dominadora estadunidense.

O processo revolucionário sandinista sobreviveu onze anos (1979 – 1990), com dois momentos indissociáveis, as guerrilhas urbanas e a construção da revolução pela FSLN. Resumidamente, “[o] processo revolucionário sandinista foi, portanto, a construção de uma nova sociedade. Nesse sentido, considerando o conceito gramsciano de hegemonia, pode-se afirmar que a revolução na Nicarágua configurou a construção de uma nova hegemonia”. (PEREIRA; MATHIAS, 2017, p. 5).



Figura 14 – Cartaz *Liberdade Nicaragua*, da Frente Sandinista de Libertação Nacional.

Fonte: livro “Os Cartazes desta História”, 2012



Figura 15 – Cartaz *Tirem as mãos da Nicaragua!*, da Federação Mundial da Juventude Democrática.

Fonte: livro “Os Cartazes desta história”, 2012

A participação e a representatividade das mulheres na frente da revolução sandinista são um marcante acontecimento que enriquece esse momento. Como destacam Nicolle Montavalião Pereira e Meire Mathias,

[as mulheres] eram cerca de 30% do exército guerrilheiro sandinista; 60% das pessoas atuantes na campanha de alfabetização eram mulheres; e 80% da força de brigadistas da saúde; além de várias que se oferecerem para os batalhões de reserva da milícia, mesmo que tivessem que brigar com seus companheiros da família e seus patrões, as mulheres estavam presentes. Não era um problema desafiar anos de tradição machista que as obriga a exercer tarefas muito bem especificadas. Em nome da revolução e com projeção dos possíveis avanços, elas estavam dispostas a lutar. (PEREIRA; MATHIAS, 2017, p. 8).

Nos anos 80, o fotógrafo Orlando Valenzuela capturou a imagem da militante Blanca López, posteriormente reconhecida no mundo como a “miliciana de Waswalito”, amamentando seu filho Antônio López enquanto carregava um fuzil nas costas no campo de batalha da resistência sandinista. Mais tarde, o coletivo Crimethinc¹⁰ transformou a emblemática foto num

¹⁰ Conforme descrito no site anarquista.net, publicado em 2013, “CrimethInc, também conhecido como CWC (“CrimethInc. Coletivo de Ex-Trabalhadores” ou “CrimethInc Ex-Coletivo de Ex-Trabalhadores”), é um coletivo anarquista descentralizado composto por células autônomas. CrimethInc surgiu na metade da década de 1990 – inicialmente na forma do zine *Inside Front* – cuja temática era anarquismo e hardcore e começou a operar como um coletivo em 1996. Desde então publicou uma série de artigos, zines e livros lidos em todo o mundo entre o

cartaz (figura 16), adotado por vários grupos anarquistas, libertários e feministas pela causa do direito da amamentação em público, propagando o slogan: “a resistência é fértil”.



Figura 16 – Cartaz *A resistência é fértil*, Coletivo Crimethinc, s/d.

Fonte: crimethinc.com

Ao longo da história a luta feminista enfrentou obstáculos ainda mais inflexíveis. Se os sistemas das artes estavam submetidos às estruturas da sociedade patriarcal – ainda que as artes engajadas desempenhassem uma atitude emancipatória –, é possível dizermos que no “mundo dos artistas”, as mulheres, quando não eram símbolo das representações masculinas da feminilidade, estavam à margem da participação representativa.

1.4 A ARTE ENGAJADA “PÓS-MODERNA”

O feminismo despontou como estratégia e ação crítica para a mudança dessa participação representativa. No VII Encontro de História da Arte da UNICAMP, o texto de Talita Trizoli sobre as “Teorias, Estratégias e Lugares do Discurso Feminista na Arte Brasileira

movimento anarquista”. Disponível em: anarquista.net/crimethinc-coletivo-anarquista; Acesso: 02 de abril de 2018.

dos anos 60 e 70”, trabalha essa linha de pensamento da arte-feminista ou da arte com feminismo, pensando primeiramente nas realizações coletivas do movimento, para ela:

Com a solidificação afirmativa da chamada segunda onda do movimento feminista no final da década de 60, produziu-se reações e contra-reações não apenas no seio da sociedade patriarcal, no que diz respeito ao comportamento sexual ou ao mundo do trabalho, mas afetou principalmente a distribuição de papéis sociais em diversos âmbitos das estruturas normatizantes vigentes. (TRIZOLI, 2011, p. 485).

O século XX é repleto de exemplos dessa repercussão. Artistas como Barbara Kruger e o coletivo Guerrillas Girls emplacaram com originalidade e constância suas colaborações para o enfrentamento de uma engessada estrutura que oprime os sexos e as identidades num processo de aprisionamento das subjetividades, estabelecendo hierarquias e relações assimétricas de poder.

Há uma dimensão ainda mais complexa nessa relação que estabelece modelos e comportamentos esperados de homens e mulheres. A categoria de “Estudos de Gênero” abordada pela historiadora Joan Scott (1990), aparece aqui como um norte seguro para entendermos o solo arqueológico¹¹.

Para Joan Scott (1990), apenas a categoria classe não dá conta de se pensar as diferentes posições de sujeito e as lutas marcadas pelas relações assimétricas de poder. Ainda que neste trabalho tenhamos notado um relato frequentemente concentrado nos embates das formas de organizações econômicas dos sistemas políticos, em especial o pensamento socialista em descompasso com o capitalismo burguês, o problema dessa paridade equivocada, para a historiadora é que

enquanto a categoria "classe" tem seu fundamento na elaborada teoria de Marx (e seus desenvolvimentos posteriores) sobre a determinação econômica e a mudança histórica, "raça" e "gênero" não carregam associações semelhantes. É verdade que não existe nenhuma unanimidade entre aqueles/as que utilizam o conceito de classe. Alguns/mas pesquisadores/as se servem de noções weberianas, outros utilizam a classe como um dispositivo heurístico temporário. Entretanto, quando invocamos a classe, trabalhamos com ou contra uma série de definições que, no caso do marxismo, implicam uma idéia de causalidade econômica e uma visão do caminho ao longo do qual a história avançou dialeticamente. Não existe nenhuma clareza ou coerência desse tipo para a categoria de raça ou para a de gênero. No caso do gênero, seu uso implicou uma ampla gama tanto de posições teóricas quanto de simples referências descritivas às relações entre os sexos. (SCOTT, 1990, p. 73).

¹¹ O solo arqueológico é um termo genérico e provisório que adoto para compreender uma leitura das obras de Michel Foucault (1926-1984), dividindo-as em fases como se fossem uma escavação de um terreno geológico, para entender os processos de produção discursiva e de subjetivação, estas fases são: a arqueologia dos saberes, a genealogia do poder e a genealogia da ética.

Se aqui o gênero se torna “uma categoria útil de análise histórica”¹², podemos compreender melhor as relações de poder dos meios sociais, e nisto, no meio artístico. Em seu texto, Trizoli diz que:

No âmbito artístico, os estudos de gênero encontram-se inseridos principalmente nos processos de questionamento e de crítica sobre a larga presença de nomes masculinos na História da Arte, e na rejeição de temáticas “ditas femininas”, geralmente ligadas às imagens e práticas sociais referentes às mulheres e seu espaço social. (TRIZOLI, 2011, p. 486).

As fotomontagens de Barbara Kruger agiam em vários sentidos ao reunir elementos da montagem dadaísta, com a seleção de recortes que acusavam as práticas publicitárias. Suas peças faziam uso de poucas cores e frases curtas e diretas, exploravam a representação da mulher (figura 17), criticavam os efeitos do consumismo (figura 18) e engrandeciam a autonomia feminina, cada vez mais pertinente para um cenário culturalmente machista (figura 19).

O alcance político de sua obra é incontestável. Sobre isto, a professora Cristina Freire (1994) comenta:

Essa artista vem manipulando as imagens saturadas da comunicação de massas, são figuras repetidas à exaustão que já deixaram num passado muito longínquo a figura do seu criador... São figurinhas banais, impressas em embalagens de coisas as mais variadas, estampas de domínio público, figuras vulgares que são aumentadas e justapostas a dizeres com assertivas agressivas e frases certeiras. Com setas pontiagudas essas imagens/textos certamente tem um alvo que pretende ser você, eu, todos nós. Absortos que estamos por essa realidade imaterial absolutamente “naturalizada” suas frases soam como avisos, tão breves quanto ameaçadores. (FREIRE, 1994, p. 139).

¹² Referência ao texto “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, de Joan Scott, publicado pela primeira vez em 1989.



Figura 17 – Cartaz *Seu corpo é um campo de batalha*, Barbara Kruger, 1989

Fonte: thebroad.org

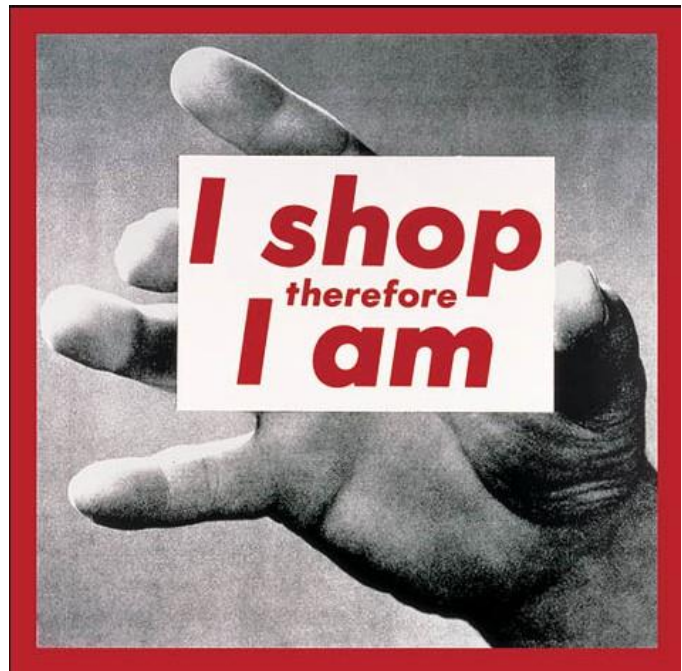


Figura 18 – *Compro, logo existo*, Barbara Kruger, 1987

Fonte: noaozielart.weebly.com



Figura 19 – *Nós não precisamos de outro herói*, Barbara Kruger, 1986

Fonte: collection.whitney.org

Ainda nos anos 80, o episódio da exposição de reabertura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, intitulada “Levantamento Internacional da Pintura e Escultura Recentes”, foi o gatilho para uma notável ação das artistas mulheres, que na ocasião montaram o grupo Guerrillas Girls. Isso aconteceu porque nesse levantamento “o museu aparentemente não viu nenhum problema em apresentar uma lista de artistas com apenas dez por cento de mulheres e todas brancas” (HEARTNEY, 2002, p. 63).

A denúncia veio ao público geral quando “as Guerrilla Girls vestiram máscaras de gorila e começaram a distribuir mensagens pelos muros e edifícios do SoHo de Nova York, chamando a atenção para a desoladora representação das mulheres no mundo da arte” (HEARTNEY, 2002, p. 64).



Figura 20 – Pôster *As mulheres precisam ficar nuas para entrar no Met. Museum?*, Guerrilla Girls, 1989

Fonte: ifpda.org

A sexualidade era (é) a fronteira que despertava outros pontos sensíveis das discussões em torno das identidades. A jornalista e comentarista de arte Eleanor Heartney ensaia em seu livro “Pós-modernismo”, o momento em que os artistas da causa LGBT como Robert Mapplethorpe trouxeram a reflexão sobre esta pauta.

Durante a década de 80, questões de sexualidades alternativas e desejo homossexual começaram a vir à tona em uma população galvanizada pela ameaça da AIDS. O mesmo tipo de discussão em torno da identidade feminina emergiu entre artistas e teóricos no mundo gay. Mais uma vez, grande parte do foco envolvia questões de representação e a possibilidade de um olhar homossexual (HEARTNEY, 2002, p. 62).

Suas fotografias se voltavam para uma explicitação homoerótica que chocava, ao ponto que em uma exposição póstuma, os congressistas conservadores estadunidenses, denunciaram o Governo Federal de financiar a “pornografia”, como relata Heartney (2002). A jornalista também aponta como as lutas fragmentadas das artes, em esforço humanitário inclusivo, fundavam naquele momento o que viria a ser chamado pela mesma de multiculturalismo pós-moderno. Para ela, a fotografia de Mapplethorpe de *Dennis Speight segurando flores* (figura 21),

faz uma referência óbvia à tradição da arte religiosa da Renascença. No entanto, Mapplethorpe torna explícita a natureza erótica dos corpos idealizados e poses sedutoras usadas para retratar santos e figuras sagradas. Ainda mais transgressivo, o modelo nessa foto é um belo homem negro, sugerindo que os desejos sexuais de Mapplethorpe

recusavam-se a ser confinados por barreiras convencionais de gênero e raça. (HEARTNEY, 2002, p. 63).



Figura 21 – Foto de *Dennis Speight segurando flores*, Robert Mapplethorpe, 1983

Fonte: lacma.org

Ainda sob o mesmo solo argumentativo dos Estudos de Gênero, as artes engajadas nas questões LGBTQI+¹³, trazem uma importante contribuição para o pensarmos nas práticas artivistas. Na contemporaneidade este tema tem ganhado força, sendo o foco desta abordagem, as práticas de “ativismo queer”¹⁴, que congregam os indivíduos marginalizados, agentes da subversão das práticas de normatização do cenário heteronormativo vigente.

Seu fundamento basilar está no questionamento ao dualismo frequente de sexo e gênero. Para a filósofa Judith Butler (1990), essa oposição é corroborada pelo repetitivo discurso de estetização dos corpos, portanto, ser ele ou ela é, para além da condição física, uma construção social.

A contestação desses pressupostos tácitos, seja na esfera das disciplinas psicológicas, nas discriminações escamoteadas pelas definições passadas (e negadas pela própria) das ciências biológicas, ou até mesmo nas artes, encontra nesses seres “estranhos” as estruturas uniformes lapidadas por uma narrativa histórica de hegemonia heterossexual.

¹³ Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Estudos Queer, Intersexuais e mais.

¹⁴ Adoto para fins de descrição narrativa o termo “ativismo queer”, perfilado por Leandro Colling (2014), em seu artigo “Panteras e locas dissidentes: o ativismo queer em Portugal e Chile e suas tensões com o movimento LGBT”.

Uma oposição fundamentalmente discursiva, de posicionamento crítico às construções impositivas da sociedade, onde a desconstrução, dos conceitos escritos por Derrida e Foucault, desmitifica e enfrenta os valores caros ao cristianismo, ao capitalismo burguês, e aos cânones preciosos da modernidade.

É a partir desses cânones cristalizados que limitam as subjetividades que Butler procura elucidar e descrever como acontece essa construção. Para a autora, é na

repetição estilizada do corpo, um conjunto de atos repetidos em um marco estritamente regulador que vai se sedimentando ao longo do tempo para produzir a aparência e a sensação de algo natural, permanente. (BUTLER apud FILHO; NUNES; GALINKIN, 2012, p. 79).

Por conseguinte, existe um essencialismo arraigado que viola as subjetividades a fim de criar “corpos dóceis”¹⁵, uma norma que foi estabelecida, criando “ismos”. Faz-se necessário o levantamento de uma interrogação oportuna: a quem serve a normatização dos processos de subjetivação dos sujeitos?

Se em vários setores da sociedade a opressão sexual e a potente intolerância dos gêneros diversos vem sendo impugnada, às artes, por sua vez, também seriam cobradas respostas. Em não conformidade com as regras do jogo dos padrões sociais, o queer está em constante transformação, sua identidade é precária e provisória, suas dores em trânsito. Afinal de contas, “o termo queer é uma apropriação radical de uma palavra normalmente usada para insultar e ofender e que, ao ser apropriada, torna-se resistente a definições fáceis” (ROCHA, 2014, p. 509).

Contudo, se linhas que marginalizaram (e marginalizam) esses sujeitos de forma violenta agem com agressividade destrutiva, a resposta também se materializa de forma igualmente afrontosa, ainda que eticamente respeitosa. Isso pode ser notado no que se convencionou chamar de “estética camp”.

A marca do camp é a extravagância, mas, uma forma de exagero descompromissado, ingênuo, não intencional, fantástico, apaixonado. Nesse sentido, se aproxima ou é criado e alimentado através de uma sensibilidade queer. Um dos exemplos recentes são

¹⁵ O termo corpos dóceis aqui usado é uma referência ao livro “Vigiar e Punir”, de Michel Foucault, publicado primeiro em 1975. Esse entendimento parte da leitura do artigo “Michel Foucault: corpos dóceis e disciplinados nas instituições escolares”, de Miriam Brighente e Peri Mesquida, apresentado em 2011 no “I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação – SIRSSSE”. No texto, atestam que “Michel Foucault, que por meio de pesquisas historiográficas e documentais trouxe reflexões sobre os processos disciplinares e suas conseqüências na vida das pessoas dentro de instituições como a família, o quartel, a fábrica, a escola e o hospital. Assim, segundo o autor, produzem-se “corpos dóceis”, isto é, corpos obedientes e “bonzinhos”, que não contestam e que apenas se deixam instruir. Lembrando que isso acontece em vários setores da sociedade, no caso deste artigo, contemplamos especialmente o ambiente escolar” (BRIGHENTE; MESQUIDA, 2011, p. 2391).

as drag queens com seus brilhos, a extravagância, o artifício que apresentam ao se travestirem. (FILHO, 2007, p. 28).

As notas de Susan Sontag (1964) sobre o camp servem a essa argumentação como uma direção para evidenciar um outro aspecto dos estudos de gênero, dos processos de subjetivação da história da sexualidade e a constituição das identidades para além da orientação sexual, a expressão sexual, essa mais ligada à sensibilidade estética da forma.

Como gosto pessoal, o Camp responde em particular ao marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado. O andrógino é seguramente uma das grandes imagens da sensibilidade Camp. Exemplos: as figuras lânguidas, esguias, sinuosas da pintura e da poesia pré-rafaelita; os corpos delgados, fluidos, assexuados das estampas e dos cartazes Art Nouveau, apresentados em relevo em lâmpadas e cinzeiros; o vazio andrógino que paira na beleza perfeita de Greta Garbo. Nesse caso, o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto Camp pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. (SONTAG, 1964, p. 4).

No filme *Pink Flamingos*, de 1972, dirigido por John Waters, conhecemos a trajetória da personagem *drag queen*, Divine (figura 22). Como apresenta Sabrina Silva (2007) em seu artigo “Pink Flamingos e o Camp – Ser é representar um papel”, o choque causado pela estética Camp pode ser notado nessa película e, isso acontece porque

além de causar estranhamento ao público por ser transexual, a protagonista agride por ser gorda, pesando aproximadamente 120 kg e apresentando uma maquiagem exagerada e corte de cabelo absurdo, meio raspado e metade pintado, podendo ser identificado com a subcultura punk – que só apareceria três anos mais tarde, retomando, em alguns momentos, Divine como ícone. (SILVA, 2007, p. 4).



Figura 22 – Pôster do filme *Pink Flamingos*, de John Waters, 1972

Fonte: allposters.com

Com ressalvas para as apropriações do capitalismo às causas sociais, com críticas engendradas pelo o que podemos chamar, grosseiramente, por ora, de “capitalismo rosa”¹⁶, reflexo direito da indústria cultural da teoria adorniana. A prática de montar-se como drag queen tornou-se um fenômeno provindo, certamente, da estética Camp, ainda que “embora os homossexuais tenham sido sua vanguarda, o gosto Camp é muito mais do que o gosto homossexual” (SONTAG, 1964, p. 12). Esse sucesso para além da comunidade LGBTQI+ resultou em espetáculos televisivos como, por exemplo, o programa RuPaul’s Drag Race¹⁷.

Em uma consideração final sobre o tópico específico das lutas fragmentadas e sua possível reunificação pelo multiculturalismo, ou pelo menos uma ascendente consciência de diferenças entre as próprias minorias representativas, de classe para gêneros, de gêneros para raça e etnia, numa solução oferecida pela interseccionalidade¹⁸, ponto que todo o discurso desenvolvido tem como alvo comum entender as raízes da arte ativista LGBTQI+ de Daniel Arzola, e como todas essas manifestações relatadas, amparam e aparecem como uma escada para sua trajetória enquanto artista que atua, interfere e é interpretado pela cultura no contexto histórico e sociocultural da Venezuela e da América Latina.

1.5 OS ATORES COLETIVOS E AS TICS

O fortalecimento das poéticas insurgentes, ou como denominamos aqui, das narrativas artísticas contra hegemônicas de qualquer natureza, tem uma genealogia labiríntica, de obscura escavação no solo arqueológico e, portanto, um inconclusivo trabalho de sísifo. Entretanto, o nascimento do termo arte ativista ou ativismo, como disserta Mesquita (2008), está diretamente ligado às práticas artísticas dos movimentos sociais e dos coletivos dos anos 1990 e a primeira

¹⁶ Conforme a descrição da Wikipédia: “Capitalismo rosa é um termo utilizado para designar, desde uma perspectiva crítica, a incorporação dos discursos do movimento LGBTIQ e a diversidade sexual ao capitalismo e à economia de mercado”. Acesso: 02 de abril de 2018.

¹⁷ “Produzido pela World of Wonder, o programa RuPaul’s Drag Race é transmitido via sistema de televisão por assinatura, veiculado no canal norte-americano Logo TV4. Idealizado e apresentado por RuPaul, a produção narra a competição entre drag queens que se submetem a desafios semanais para conquistar a coroa e o título de “American’s Next Drag Superstar” (A Próxima Drag Superstar da América)” (SANTOS, 2015, p. 6).

¹⁸ A interseccionalidade é um conceito desenvolvido pela professora, jurista e defensora dos direitos humanos, Kimberlé Crenshaw, que diz respeito a interdependência das relações de poder entre raça, sexo e classe, ao contornar uma visão crítica contra discriminação entre grupos, essa combinação de preconceitos interseccionalizados, com descreve a autora, “é o efeito combinado da discriminação racial e da discriminação de gênero” [...]; segundo ela, “o peso combinado das estruturas de raça e das estruturas de gênero marginaliza as mulheres que estão na base” (CRENSHAW, 2004, p.12).

década dos anos 2000. Semelhante a um manifesto de seu percurso imersivo, Mesquita (2008) propõe essa visão criativa da narração histórica da arte contemporânea ao enxergar

uma contundente tarefa de observação, de investigação e de crítica sobre os projetos de arte ativista. Em tempos de guerras, conflitos, manifestações e crises, quando a estética se aproxima da política, insurgências poéticas engendram novos modos de ação coletiva. Nos territórios das grandes cidades, nas articulações pela *internet*, inseridos em comunidades ou nos movimentos sociais, ciclos de resistência criativa começam a intervir criticamente nos efeitos nocivos do sistema de exploração da globalização neoliberal. (MESQUITA, 2008, p. 35).

Outro aspecto que compõe a resposta geral edificada pela exposição de momentos, artistas, movimentos, grupos e épocas na história da arte numa linha que conduza para às ações de arte ativista hodiernas é o uso das TICs e, para essa pesquisa, especialmente, o uso das redes sociais digitais na *internet*.

Essa ferramenta como instrumento de contestação encontra-se pensamento de Lévy e Lemos (2010, p. 28), que descrevem as possibilidades de “novas modalidades de emissão livre, de formas de compartilhamento de informação, de cooperação”. Castells comenta que (2013, p. 49): “podemos estar observando a ascensão de novas formas de transformação social. E se elas forem diversas em suas práticas graças a diferenças de contextos, poderemos sugerir algumas hipóteses sobre a interação entre cultura, instituições e movimentos”.

Por outro lado, para Mesquita (2008),

o ativismo em rede facilitou a comunicação interna dos movimentos e a construção de comunidades virtuais, inspirando e motivando a politização dos *hackers* e a resistência nômade sobre o poder desmaterializado. Grupos como o *Electronic Disturbance Theater* moveram a tática de desobediência civil aplicada aos limites espaciais da rua para dentro dos fluxos do ciberespaço, através de protestos e sit-ins virtuais em apoio à luta zapatista, disseminando *spams* com seu *software FloodNet*, realizando sabotagens digitais e ataques a sites do governo e de corporações. A auto-organização de comunidades pelo uso de tecnologias interativas nos ajuda a perceber a autonomia do ativismo como um fenômeno coletivo. (MESQUITA, 2008, p. 38).

Pelo menos quatro aspectos montam uma definição provisória para a arte ativista, isto é: o compromisso de engajamento da subversão pela forma, o protesto e a denúncia pelo conteúdo, a negação pelo rotulação e cooptação das instituições artísticas e a distribuição transgressiva na paisagem urbana e nas redes virtuais.

Aqui, entramos, em um possível paradoxo.

Se a arte ativista está sempre à margem, em resistência nômade, em continua revolução, o termo “ativismo” deve ser prontamente negado, por ser um “ismo” fabricado pela mídia, como fizeram os coletivos “A Revolução Não Será Televisada”, “BijaRi”, “Centro de Mídia Independente”, “Flesh Nouveau”, “Mico”, “Nova Pasta” e “Transição Listrada” no evento I

Congresso Internacional de Ar(r)ivismo (MESQUITA, 2008); ou deve ser instrumentalizado como arma de implosão infiltrada contra o *establishment* ao operar os binômios arte e política dentro dos sistemas das grandes corporações, como no *Facebook*?

As mobilizações pela *internet*, tratadas por Kelly Prudêncio (2009) em seu artigo intitulado “Comunicação e mobilização política na internet”, precisam também ser visitadas para desembaralhar alguns, nas palavras da autora, “mitos que ainda rondam” o ciberativismo. Sublinha uma postura mais realista, que substitui um deslumbre inicial, uma promessa de que às práticas dos atores coletivos através das TICs como ferramenta de mobilização nos levariam para um utópico “admirável mundo novo”.

Embora a internet abra a possibilidade para uma interatividade não observada nos outros veículos de comunicação e seja possível entendê-la como um espaço em que todos podem falar, não é verdade que todos são ouvidos (MAIA, 2002). Até porque o recurso da interatividade é pouco e raramente explorado pelos ativistas, como frisam van de Donk et al. (2004), que ainda notam que a comunicação na internet é ainda uma via de mão única. (PRUDÊNCIO, 2009, p. 99)

É claro que a instrumentalização dessa rede como em mídia ativista promove com maior facilidade as mobilizações transnacionais. Mesmo que as grandes instituições tenham postulado seu lugar de influência sob o grande público, fazendo uso da sua credibilidade das mídias precedentes, “os movimentos sociais continuam promovendo encontros para troca de informações e manifestações in loco, porque os protestos eletrônicos repercutem apenas na rede, mas não atingem diretamente a audiência nem os alvos institucionais” (PRUDÊNCIO, 2009, p 100).

Dessa forma, com cruzamentos de agendas de mobilização nas mídias virtuais e na mídia convencional, para os movimentos sociais engajados interessados numa atualização de ferramentas de ações coletivas e contra hegemônicas pelas TICs, o uso democrático da internet pode ser enxergado de forma prudente, sendo (a internet) apenas um “grande facilitador. É um engano considerá-la simplesmente como um dado, e que o único desafio é fazer uso efetivo dela” (PRUDÊNCIO, 2009, p. 101).

A cibercomunicação política proporcionada na interpretação e nos comentários gerados na rede pelas publicações dos cartazes de Arzola podem apontar para esses ruídos. De fato, uma série de cartazes não irá salvaguardar e fazer que os desejos de mais direitos e respeito para as comunidades LGBTQI+ sejam prontamente atendidos. Os problemas evidenciados na arte ativista de Daniel Arzola atuam, sobretudo, num plano de introdução reflexiva sobre as enfermidades sociais contemporâneas, mas essa leitura não se limita a essa rigidez.

2 A ARTE ATIVISTA DE DANIEL ARZOLA

Todo o desenvolvimento textual apresentado até então serve como base de reflexão para compreender as obras em formato de cartaz do artista e ativista venezuelano Daniel Arzola. Convoco os holofotes dos assuntos tratados nessa redação para esse artista, pois vejo nele uma convergência de características que congregam uma pluralidade dos modos de pensar as relações entre arte e ativismo.

Como um tecido de linhas soltas, o diálogo que proponho aqui, embora multidirecional, é um conjunto de inferências sobre a possível herança cultural estética e discursiva direta ou indireta de Arzola expressada em seus cartazes, uma suposição interpretativa que associa a produção do artista com movimentos, grupos e teorias dos séculos XX e XXI, no entrelaçamento de ideias singulares que nos direcionam para o entendimento de uma estetização política contemporânea.

Ponto também que a linha biográfica que apresento sobre Arzola ainda é muito recente, e, portanto, modesta. Isso acontece porque sua trajetória artística “oficial” começou em 2011. Nascido em 1989 no município de Maracay, na Venezuela, o jovem artista teve seu segundo trabalho exposto, uma campanha gráfica de 50 cartazes, viralizado no mundo inteiro – em um episódio impulsionado pela cantora pop Madonna¹⁹ –, despontando como um defensor dos direitos humanos latino-americano e popularizando o termo *artivismo*, adotado pelo próprio artista como uma definição para as suas criações.

Em entrevista para o jornalista Bryan Van Gorder, da revista OUT²⁰, Arzola conta que:

Desde adolescente eu vinha criando arte com um propósito, com uma voz social, um choro em uma linguagem universal. Comecei com poemas, depois fotografia e, finalmente, ilustração. Para mim, a arte sempre foi uma expressão social. Eu chamei isso de “artivismo”. Mas, minha história não é muito diferente das histórias de tantos gays e trans venezuelanos. Eu tive uma adolescência difícil, onde eu estava constantemente perseguido e incomodado. Quando eu tinha cerca de 15 anos, os vizinhos me amarraram a um poste elétrico, tiraram meus sapatos e tentaram me queimar vivo. Eles destruíram todos os meus desenhos. (ARZOLA, 2016, s/p, tradução nossa).

A tradução do trauma de Arzola em narrativas visuais é, infelizmente, uma história recorrente aos jovens de todo o mundo que, de alguma forma, fazem parte do enquadramento

¹⁹ Em 8 de outubro de 2013, a cantora Madonna tuitou em sua rede social uma mensagem sobre a campanha gráfica *No Soy Tu Chiste*, de Daniel Arzola. Em reprodução traduzida livremente, a artista disse “*Sua arte não é brincadeira. Eu amei @Arzola_d*”.

²⁰ A revista OUT, conforme descreve sua página, é uma revista sobre as pautas gays e lésbicas sobre estilo, entretenimento, viagens, moda, arte, política, cultura, música, cinema, celebridades e do mundo em geral.

queer. Daí o amplo reconhecimento que gerou esse efeito viral²¹ e o status de fama para os cartazes do artista. Esse olhar dirigido pode ser visto, além de tudo, como um “dever de memória”, ao denunciar a ausência e o desprezo pelos direitos humanos, praxe perpetuada na América Latina. No VIII EHA – Encontro de História da Arte, de 2012, na UNICAMP, Vivian Santos apresentou um artigo que refletia sobre o lugar dos traumas em poéticas artísticas, e assevera que

esse “dever” compete a uma volta constante ao trauma vivido e ao vazio por ele produzido, mantendo o trauma vivo e provocando sua revisitação contínua, pois opera de forma a tentar retomar o evento original. Nesse sentido, representações que podem ser percebidas na esfera social (quer por meio da fala, quer por meio da imagem), podem ser enxergadas como repetições dos traumas; as mediações simbólicas são sob esse aspecto, uma rerepresentação do trauma de forma coeva, contemporânea. (SANTOS, 2012, p. 716).

Não raramente encontramos relatos de artistas declarando que a inspiração para suas obras surge de experiências vividas, de cicatrizes reais expressadas em matérias simbólicas. A máxima “nunca pinto sonhos nem pesadelos. Pinto minha própria realidade”, de Frida Kahlo (1907–1954) é um desses casos de respostas poéticas para uma realidade aflitiva.

Uma característica facilitadora para a pesquisa e que marca o trabalho de Arzola é o seu uso distribuído de blogs como ferramenta de publicação integral dos seus trabalhos. Desde 2007, o site *arzolad.blogspot.com.br* é alimentado com postagens de poesias e séries fotográficas. Em entrevista feita pela professora Nikki Smith para o jornal Mandala²² em 2014, o artista deu mais detalhes dessa decisão:

Comecei a escrever poesia quando tinha 12 anos, no entanto, quando eu tinha 16 anos, um certo grupo de pessoas rasgou o caderno onde eu escreveria, e a partir daí senti que tinha que escrever em um lugar que não podia ser destruído; então comecei meu blog. Quando comecei a escrever nele, pessoas de diferentes países começaram a visitá-lo, alguns da minha idade e outros mais velhos do que eu. Acho que eles sentiram um certo fascínio pela fúria que senti quando escrevi. Meu primeiro poema publicado foi “Bajo La Marea”, que significa “Sob a maré”. É algo que escrevi sobre uma pessoa que tentou abusar de mim. Eu consegui escapar machucado por uma faca que ele carregava. Foi uma experiência que me fez sentir vergonha do meu corpo por muito tempo; Muitas pessoas começaram a me contar sobre experiências semelhantes ou piores. (ARZOLA, 2014, s/p, tradução nossa).

²¹ O artigo de Marcelo Bock e Rosana Souza, trabalha sob a perspectiva de análise o que se convencionou chamar de efeito viral, para eles “O marketing viral, portanto, refere-se ao uso do efeito viral para transmitir uma mensagem mercadológica e diz respeito à rapidez com que a mensagem se propaga. A metáfora da epidemia e do contágio é utilizada por Gladwell (2002) com referência ao poder disseminador de uma ideia, moda ou informação e ao papel dos indivíduos nessa transmissão. Dessa forma, estratégias de marketing viral buscam, a partir de um esforço inicial com custos relativamente baixos, alcançar níveis altos de visibilidade” (BOCK; SOUZA, 2013, p. 4).

²² O Mandala Journal, conforme descreve-se no site *mandala.uga.edu*, é uma publicação do Instituto de Estudos Afro-Americanos, apoiado pela *Franklin College of Arts and Sciences* da Universidade da Geórgia. Acesso: 11 de abril de 2018.

Sua primeira exposição foi feita em 2011 em galerias do estado de Aragua, destacando-se a mostra do Museu de Antropologia e História de Maracay, no ano de 2012. Na série intitulada Efebos 21-01, retratos masculinos, do fotógrafo Juan Carlos Arriaga, acompanhados de poemas, de Arzola, montava-se uma narrativa preocupada com o rompimento com a intolerância tipicamente homofóbica e uma visão erótica do homem cisgênero homossexual (figura 23). No entanto, o reconhecimento pelo artista só se tornou um fenômeno midiático e de público em seu trabalho ulterior.



Figura 23 – Fotografia de Daniel Arzola, *Cazador de estrelas*, Efebos 21-01, Juan Carlos Arriaga, 2011

Fonte: arzolad.blogspot.com.br

Desvinculando-se de várias frases e bordões dos anos 80 e 90, que pregavam uma ingênua ideia ou até mesmo uma cegueira utópica de um discurso globalizado de que “somos todos iguais”, através do mote: “*sou diferente e tenho direito de ser tratado como igual*” nasceu a campanha gráfica *No Soy Tu Chiste*, tendo como alvo a ridicularização discriminatória das piadas com a comunidade LGBTQI+, tratando do desprezo pelos direitos humanos e o desrespeito pelas liberdades individuais como uma ferida aberta que deve ser enfrentada.

A “filosofia” da campanha tem como alicerce o princípio de não-violência do professor Gene Sharp (1983), descrito no livro “Poder, Luta e Defesa”, publicado pela primeira vez em 1973. Na entrevista Arzola confirma essa inspiração ao relatar que ““Eu não sou uma piada” é

baseado em um princípio de não-violência, inspirado pelo professor Gene Sharp. A mensagem é educar e quebrar estereótipos ligados a expressões sexuais, fenotipicamente e com gênero” (ARZOLA, 2014, s/p, tradução nossa).

Ao descrever as características da ação-não violenta, Gene Sharp (1983) tece a seguinte conclusão:

Ação não-violenta é um termo genérico que cobre dezenas de métodos específicos de protesto, não-cooperação e intervenção; em todos eles os ativistas dirigem o conflito – fazendo ou se recusando a fazer – certas coisas sem o uso da violência física. Portanto, como técnica, a ação não-violenta não é passiva. Ela *não é* inércia. É *ação*, que é não-violenta. (SHARP, 1983, p. 112)

Esses métodos, por sua vez, são explorados pelo autor ao longo de sua narrativa, dividindo uma relação geral de cinquenta e quatro métodos e dez subcategorias. Como uma ferramenta discursiva, podemos pensar a produção de Arzola sob os termos da subcategoria da “comunicação com uma audiência maior”, com o uso de “bandeiras, cartazes e pichações” (SHARP, 1983, p. 172).

Uma segunda característica presente em seu trabalho e declarada pelo artista é a influência da psicologia das cores. Nas palavras do mesmo, “[as ilustrações] tem uma mensagem social que retrato em todos os cartazes através da psicologia e simbolismo da cor” (ARZOLA, 2014, s/p, tradução nossa).

No livro “A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão”, da psicóloga e socióloga Eva Heller, podemos entender melhor a raiz desse recurso de composição estética. Eva Heller (2014) apresenta em sua ampla mostra, um estudo interessado em definir o uso das cores para os ofícios artísticos, publicitários, estilistas da moda, designers gráficos e de produtos, arquitetos, decoradores e até mesmo cromoterapeutas. Partindo de um estudo quantificado em 2 mil pessoas e qualificado, nas palavras da mesma, em 160 conceitos para pesquisa.

Segundo Heller,

Conhecemos muito mais sentimentos do que cores. Dessa forma, cada cor pode produzir muitos efeitos, frequentemente contraditórios. Cada cor atua de modo diferente, dependendo da ocasião. O mesmo vermelho pode ter efeito erótico ou brutal, nobre ou vulgar. O mesmo verde pode atuar de modo salutar ou venenoso, ou ainda calmante. O amarelo pode ter um efeito caloroso ou irritante. Em que consiste o efeito especial? Nenhuma cor está ali sozinha, está sempre cercada de outras cores. A cada efeito intervêm várias cores – um acorde cromático. (HELLER, 2014, p. 21).

Partimos agora, para inferências que apontem para como os cartazes de Arzola interferem e são interpretados pela cultura latino-americana. Para tanto, precisamos antes de um breve relato de como a democracia e os direitos humanos são enxergados na América Latina. As considerações apresentadas por Petry (2008) nos servem aqui como uma informação generalizada, mas profundamente prognóstica da situação periclitante em que nos encontramos hoje:

movida por princípios libertários e emancipatórios já manifestos nos movimentos sociais do feminismo (talvez mais a emancipação da mulher), da liberdade sexual, das independências dos colonialismos africanos etc., que perpassou a luta pelo fim da guerra do Vietnã entre outros, atinge-se a percepção política da necessidade de lutar contra as ditaduras na América Latina. Esta trajetória emancipadora agarra-se na questão radical da justiça e dos direitos humanos. Aí esbarra com um conceito elaborado sob a égide da doutrina da segurança nacional: o inimigo interno, conceito forjado para “combater o comunismo”, pelo qual presidentes constitucionais foram depostos; constituições rasgadas e novas outorgadas; partidos políticos foram extintos; movimentos sociais foram aniquilados; militantes dos movimentos e filiados partidários, intelectuais e cidadãos comuns foram perseguidos e muitos desapareceram; outros tantos foram torturados e assassinados. (PETRY, 2008, p. 19).

Posto que a obra de Arzola não é a manifestação pioneira (estética e conceitualmente) de seus reclames, é um fato que sua produção pode ser correlacionada com uma vasta vitrine de ações artísticas da busca emancipatória e humanitária. Por isso, os cartazes e peças semelhantes apresentados neste texto esboçam uma herança cultural viável. A despeito dessa suposição, exploro esta alegação em ordem cronológica ao texto nos parágrafos a seguir.

O primeiro paralelismo proposto é a relação da arte engajada da fase do realismo socialista do Construtivismo Russo, representado aqui pelos cartazes de Valentina Kulagina; e as definições de arte ativista. Deste modo, a semelhança entre ambos é, acima de tudo, sobre o uso do suporte em cartazes para a disseminação de um conteúdo “empoderador”²³, ainda que tenham diferenças estéticas e semânticas.

Assumindo que o compromisso de engajamento é o elemento fundante da arte ativista, podemos dizer que Arzola atua como um sujeito consciente do papel social do artista e do designer gráfico. Essa conexão é temporalmente curiosa ao ligar “a tese de que os construtivistas podem ser considerados precursores do design social” (CURTIS, 2011, p. 41) e

²³ Rute Baquero trata do neologismo “empoderamento” em uma discussão conceitual do seu artigo, para ela, a “dominação está presente nas sociedades ao longo da história sob diferentes formas. Seu estudo assume centralidade nos campos de Educação e Política, ao se questionar a possibilidade de emancipação do ser humano. Um tema central na discussão sobre emancipação é aquele que se refere ao “empowerment” ou “empoderamento” de sujeitos, individuais e coletivos. Trata-se de categoria de natureza ambígua, cujo entendimento é apresentado sob diferentes formas na literatura” (BAQUERO, 2012, p. 173).

a, possivelmente, produção do design artístico mais aliada com o engajamento e criação de uma narrativa contemporânea urgentemente imperativa da década em que essas palavras são escritas.

Na busca da libertação para a construção de uma identidade radicalmente autônoma, os cartazes *Minha sexualidade não é uma tendência. Sua ignorância parece ser* (figura 24) e *O gênero é uma construção. E quem constrói sou eu* (figura 25), mostram-se intensamente preocupados em desaprisionar e tomar posse daquilo que escolheremos nos tornar nas esferas de gênero, orientação sexual e expressão sexual.

Nesse quesito, ao tratar dos processos que formam a identidade, adoto como direcionamento elucidativo, as alegações feitas pela professora Marinês Santos (2010) sobre o conceito de gênero supracitado da historiadora Joan Scott, em sua tese de doutorado, ao dizer que: “As identidades se formam na imbricação entre o social e o pessoal e este processo é sempre variável e histórico. Para Scott, as identidades são tanto interpretação em si, quanto algo que requer interpretação” (SANTOS, 2010, p. 84).

Retornando novamente a conceitualização de Butler sobre o caráter construído da diferença entre sexos, Marinês Santos (2010), explica:

O gênero é constituído normativamente por meio de discursos e práticas reguladoras que inscrevem o sexo no corpo. Esses discursos e práticas servem como referência para o estabelecimento de “códigos específicos de coerência cultural” que naturalizam os limites impostos para mulheres e homens. Assim, uma ilusão de estabilidade de gênero é instituída com a incorporação das normas sociais. A norma hegemônica da heterossexualidade ligada à reprodução exclui do domínio do inteligível outras possibilidades de desejo. Partindo da idéia foucaultiana de que as normas produzem os sujeitos que regulam, Butler entende que a incorporação das normas de gênero ocorre pela repetição contínua de atos performativos. (SANTOS, 2010, p. 85).

De certa forma, todo o trabalho de Arzola em *No Soy Tu Chiste* está em conformidade com as colocações postas acima. É nesse sentido que aponto uma leitura possível para esta narrativa visual que está também, para além da empírica sintaxe da linguagem visual – que não deve ser deixada de lado nem mesmo subestimada ou relativizada –, em seu significado discursivo.

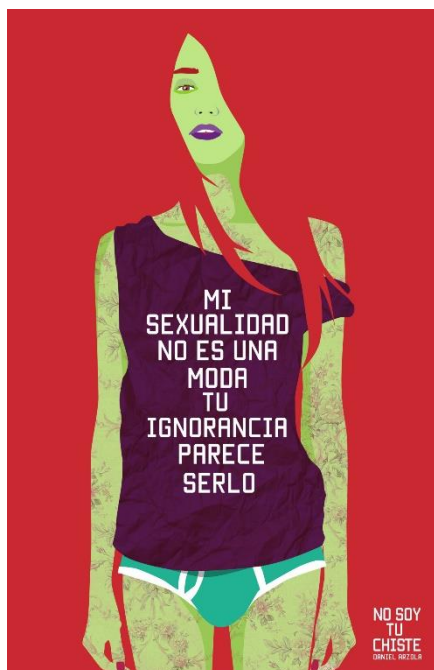


Figura 24 – Cartaz *Minha sexualidade não é uma tendência. Sua ignorância parece ser*, Daniel Arzola, 2013

Fonte: nosovtuchiste.tumblr.com



Figura 25 – Cartaz *O gênero é uma construção. E quem constrói sou eu*, Daniel Arzola, 2013

Fonte: nosovtuchiste.tumblr.com

O legado deixado pelo futurismo e pelo dadaísmo também se constitui na seguinte peculiaridade interpretativa que dá forma à campanha gráfica *No Soy Tu Chiste*. A subversão pela forma como atividade de contestação das ideias institucionalizadas do *establishment* se repete, ou melhor, reverbera no cartaz que tem como alvo a representação midiática preconceituosa e enfadonha do LGBT na televisão.

Essa representação, entre silêncio e o estereótipo²⁴, é abordada por André Rodrigues e Amanda de Carvalho em um artigo sobre “as representações LGBT na publicidade e propaganda veiculadas na televisão brasileira”, no entanto, sua aplicação pode se estender de forma generalizada por toda América Latina.

As representações estereotipadas são aquelas que seguem a construção histórica de estigmatizar uma parcela da sociedade, inserindo-a em uma relação de poder que a inferioriza e desvaloriza, acionando a inserção de estereótipos como trejeitos, modo do personagem se vestir e pensar, bem como pelo cenário, edição e fala do locutor. A desvalorização ou redução a um atributo reduz esses personagens a elementos disfuncionais, ao mesmo tempo que garante as fronteiras da “normalidade”. (RODRIGUES; CARVALHO, 2015, p. 6).

²⁴ Publicado por Gyssele Mendes, em 2017, a matéria “Representação de LGBTs na mídia: entre o silêncio e o estereótipo” postada na coluna intervozes da revista Carta Capital, é uma leitura recomendada para quem procura um conteúdo introdutório sobre os espaços negados e conquistados as comunidades LGBTs na grande mídia.

Como se encarasse e contrariasse prontamente todas essas convenções que desvalorizam a figura imaginária do LGBT, o cartaz *Seu estereótipo não me representa* (figura 26), reitera toda emergente tarefa de rompimento com as instituições sacralizadas, com potência semelhante às primeiras vanguardas europeias em seu tempo de choque cultural.

Uma nota curiosa a se relatar é que, em grande maioria, os cartazes dirigidos ativamente para o “algo ou alguém” (pessoa ou instituição) são representados com rostos descontentes e insatisfeitos, com cenhos enrijecidos. Não por acaso, nesses autorretratos de indignação, tal qual o autorretrato dadaísta de Hausmann, testemunhamos como o artista usou de uma “nova” técnica, ou pelos menos diferente de Efebos 21:1, propondo “uma transformação radical para permanecer em contato com a sua época” (HAUSMANN, 1922).

Os pronomes usados em *No Soy Tu Chiste* relembra também, ainda que essa intenção seja questionável, a dualidade entre imagem e texto de Barbara Kruger. Sobre a artista feminista, Lina Arruda e Maria Couto (2011), destacam os seguintes pronomes:

Ressalte-se que na maioria das obras de Kruger a atribuição de gênero se dá com a associação implícita dos pronomes “eu” e “nós” a um referente feminino, enquanto “tu” e “seu” são geralmente vinculados ao masculino (ainda assim, os espectadores se identificam intercaladamente com os dois extremos do discurso, independentemente de serem homens ou mulheres). O fato de a artista não especificar os sujeitos aos quais os pronomes se referem permite ao espectador deslocar-se como referencial ora do pronome pessoal “eu” ou “nós”, ora do “tu” ou “vocês”. (ARRUDA; COUTO, 2011, p. 396).



Figura 26 – Cartaz *Seu estereótipo não me representa*, Daniel Arzola, 2013.

Fonte: nosoytuchiste.tumblr.com

As reivindicações mais improrrogáveis do campo do direito também são iluminadas nesse facho criativo da campanha gráfica. Nessa direção, os protestos dos cartazes do Atelier Populaire podem ser associadas a *No Soy Tu Chiste*. Em *Não há liberdade se a sexualidade define os direitos* (figura 27), somos conduzidos a um engajamento que provoca e convoca as outras disciplinas do conhecimento e da justiça social.

Ainda que em linhas gerais dos direitos humanos sejamos considerados todos universalmente iguais e nosso direito à vida seja isonômico, a latente realidade de homicídios movidos por homofobia e transfobia, ou até mesmo o feminicídio²⁵, alerta para uma ação ostensiva em defesa da sociedade dos discursos de ódio e das atitudes fascistas. O fator de igualdade jurídica entre em colapso discursivo por não atender a todas as demandas que garantem a liberdade e a dignidade.

Busca-se então, em resposta, a equidade dos direitos civis de proteção do Estado para cumprir as lacunas do direito. Assim como os estudantes e os trabalhadores do Atelier Populaire, que insatisfeitos “com o sistema educacional tradicionalista, por parte dos estudantes, e com o crescente desemprego, por parte dos trabalhadores” (NEVES, 2011), o cartaz de Arzola age ao tangibilizar as políticas afirmativas em defesa da comunidade LGBTQI+.

²⁵ A descrição do ensaio teórico de Stela Meneghel e Ana Portella, definindo-o como “uma forma de terrorismo sexual ou genocídio de mulheres. O conceito descreve o assassinato de mulheres por homens motivados pelo ódio, desprezo, prazer ou sentimento de propriedade. Russel ancora-se na perspectiva da desigualdade de poder entre homens e mulheres, que confere aos primeiros o senso de entitlement – a crença de que lhes é assegurado o direito de dominação nas relações com as mulheres tanto no âmbito da intimidade quanto na vida pública social – que, por sua vez, autoriza o uso da violência, inclusive a letal, para fazer valer sua vontade sobre elas. O femicídio, assim, é parte dos mecanismos de perpetuação da dominação masculina, estando profundamente enraizado na sociedade e na cultura” (MENEGHEL; PORTELLA, 2017, p. 3079).



Figura 27 – Cartaz *Non há liberdade se a sexualidade define os direitos*, Daniel Arzola, 2013

Fonte: nosoytuchiste.tumblr.com

Na representação de uma mensagem com características mais herméticas e contextuais, o cartaz *Algumas histórias tem dois pais* (figura 28), é um exemplo da versatilidade narrativa em que o assunto sobre o direito ao casamento e união entre pessoas do mesmo sexo podem ser figurados.

Com uma imagem análoga, à semelhança do registro feito por Mapplethorpe de *Dennis Speight segurando flores*, que faz alusão à arte religiosa renascentista, dessa vez Arzola resgata a história cristã do nascimento de Jesus, com uma óbvia e perspicaz observação crítica aos valores dogmáticos tão internalizados na cultura latino-americana. Mostra assim, que a argumentação mais sensível e sagrada das doutrinas religiosas que influenciam a política no campo ético, moral e do direito, pode ser instrumentalizada.

Com sucesso, a campanha gráfica *No Soy Tu Chiste* se tornou um marco recente, sendo a primeira campanha com status de viral na arte venezuelana, alcançando os cinco continentes em seis meses. Desde então a série passou a ser traduzida para vários idiomas, com versões em espanhol, inglês e português.



Figura 28 – Cartaz *Algumas histórias tem dois pais*, Daniel Arzola, 2013.

Fonte: [Fonte: nosovtuchiste.tumblr.com](https://nosovtuchiste.tumblr.com)

Sobretudo, podemos dizer que a mistura entre arte, engajamento ativista, design e publicidade potencializam o alcance político e as mediações sociais imbricadas na série *No Soy Tu Chiste*, de Arzola. O resultado dessa hibridização é o convite, ou antes convocação, a participar, compartilhar, recriar, nos labirintos das redes sociais, as experiências estéticas e as táticas de resistência. Preocupado com uma reflexão sobre as narrativas contra hegemônicas em um cenário de caos social, apresento, portanto, fragmentos de respostas pela arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os enquadramentos aqui relatados podem ser lidos como uma via de mão dupla. Comecei o texto descortinando perspectivas emancipatórias, a partir de razões que apontavam para uma visão prometeica da estetização política, com cruzamentos que propunham uma profusa relação e associação entre a arte engajada, arte militante e arte ativista. Ainda assim, é preciso pontuar alguns impasses, dilemas que podem nortear pesquisas que estão por vir, a solucionar embaraços temporais.

Sobre essas perspectivas e impasses, ressalto, prioritariamente, algumas problematizações úteis, interrogações em aberto, a começar pelo termo ativismo. Faço o uso comedido desse verbete por ter algumas discrepâncias com o sentido que ele promove, já que é “problemático por denotar um certo engessamento dos campos entre ativismo e arte, além de, obviamente, ser um nome inventado pela mídia, muito mais com o objetivo de se criar uma tendência artística emergente ou um “ismo” dentro de uma “nova vanguarda”” (MESQUITA, 2008, p. 31).

Outro ponto a ser notado, sobre essa tentativa de cooptação e rotulação da mídia e, conseqüentemente, das instituições artísticas e museus, é a apropriação do capitalismo às causas sociais. Não por coincidência, a mídia tenta circunscrever uma definitiva “nova vanguarda”, uma tendência artística que, apesar de elaborada à luz de pautas revolucionárias, se dobra e se rende às corporações dominantes, com protestos que provocam celeumas entre o público, mas que não ferem o *establishment*.

A interpelação que repito agora de outra forma está diretamente ligada ao trabalho de Arzola: até que ponto é legítimo uma passividade frente às corporações que dissimulam um discurso inclusivo, mas que financiam e encobrem, sob o guarda-chuva de sua grandiosidade midiática, discursos exclusivos e organizações que discriminam?

No entanto, essas considerações que suscitam uma ação atenta e vigilante para as manobras do neoliberalismo são insuficientes. É fato que a mídia, estrategicamente, vai aplicar essa tendência artística enquanto for conveniente, por isso, a chave para uma desconstrução vantajosa reside numa contínua atividade reflexiva na área acadêmica e, também, em nossas práticas políticas e cotidianas de autogestão.

Parte dessa política pessoal para uma vida não fascista²⁶ está em se pôr em contestação, limitando-se apenas se essa incumbência for estritamente contraproducente. Como acadêmico e ativista, a autocrítica que faço aqui é a questão do lugar de fala.

Com esforço, optei, intencionalmente, fazer dos campos das teorias e citações desta pesquisa um terreno igualmente ocupado por pessoas que se identificam com o gênero feminino, movido por pesquisas recentes que mostram que as mulheres produzem metade da ciência no Brasil²⁷, mas, mesmo assim, os homens exercem, em maioria, os cargos de liderança, reitorias, coordenação de departamentos e linhas de pesquisas, e, com efeito, são mais citados, principalmente nas chamadas “ciências duras”. É no exercício de alteridade que noto a necessidade urgente de uma equidade de prática imediata.

Nesse sentido, gostaria de acrescentar algumas ponderações enquanto homem cisgênero heterossexual que se propôs a pesquisar, inferir e interpretar leituras de obras que tratam da comunidade LGBTQI+. É preciso estar atento para a condição privilegiada em que me encontro, entender que, ao escrever sobre tais assuntos, posso estar apagando aspectos doloridos das experiências vividas pelo artista.

Se faço dos pensamentos adotados por toda narrativa que contei uma caixa de ferramentas para pensar o engajamento social, as contestações de minha autocrítica precisam ser vistas como dúvidas desafiadoras. A riqueza reside em questionar ainda mais: é possível fazer uma leitura sobre as representações LGBTQI+ nas artes que leve em conta e recorra, prevalentemente, aos/as autores/as dessa comunidade?

Por vezes esse texto, de forma clara ou sucinta, exaltou as conquistas que professam para as artes uma liberdade irrestrita de uma função parasitária, que tenta ditar o que é arte ou não, o que ela pode dizer ou não, como ela deve ser feita ou não. De modo geral, com ressalvas a todos os impasses citados, essa perspectiva prometeica me parece ser a mais coerente e libertária. Em um cenário de um crescente discurso de apologia ao ódio e escarnecer de tudo que é diferente da norma, da liquidação dos direitos humanos e, principalmente, de golpes à democracia em plena luz do dia, vejo na arte um dispositivo de ação responsável e de protesto.

²⁶ Referência a apresentação do livro “Para uma vida não fascista”, de 2009, organizado por Margareth Rago e Alfredo Veiga-Neto, que contam: “No prefácio ao conhecido livro de Deleuze e Guattari, intitulado O Anti-Édipo: introdução a uma vida não-fascista, Foucault qualifica o conjunto de princípios que enuncia brevemente como uma “arte de viver contrária a todas as formas de fascismo” (RAGO; VEIGA-NETO, 2009, p. 9).

²⁷ Os resultados são parte do relatório Gender in the Global Research Landscape. Disponível em: <https://goo.gl/ELTmdk>

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Sonia. **Sintoma e Política**. Revista Mal-estar e subjetividade, Fortaleza, v. 11, n. 1. mar. 2011. p. 285-307.
- ARRUDA, Lina Alves; COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger**. Estudos feministas, Florianópolis, v. 19, n. 2. mai./ago. 2011. p. 389-402.
- BAQUERO, Rute Vivian Angelo. **Empoderamento: instrumento de emancipação social? - uma discussão conceitual**. Revista Debates, Porto Alegre, v. 6, n. 1. jan./abr. 2012. p. 173-187.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: Magia e Técnica, Arte e Política**. Em Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas I. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 257.
- BENJAMIN, Walter. **Charles baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Em Obras Escolhidas III. 1 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 272.
- BOCK, Marcelo Franz; SOUZA, Rosana Vieira de. **Apropriação mercadológica do efeito viral na internet: um estudo sobre marketing viral a partir do Caso Kony 2012**. Estudos da Comunicação, Curitiba, v. 16, n. 39. jan./abr. 2015. p. 19-36.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **O Manifesto Futurista “Por uma Sociedade de Proteção das Máquinas” de Fedele Azari**. Revista de Italianística, São Paulo, v. 1, n. 19, , jan./dez. 2010. p. 249-266.
- _____, Vanessa Beatriz. **O centenário do Futurismo: uma estética do tempo**. Artigo apresentado no V Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, Campinas, out. 2009. p. 49-62.
- BRIGHENTE, Miriam Furlan; MESQUIDA, Peri. **Michel Foucault: Corpos Dóceis e disciplinados nas instituições escolares**. Artigo apresentado no I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação – SIRSSE, Curitiba. nov. 2011. p. 2390-2403.
- CARNEIRO, Marina Braga. **A guerra civil espanhola: lembranças e esquecimentos**. 2010. p. 51. Monografia de Conclusão de Curso em História – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- CARTA CAPITAL. **Representação de lgbs na mídia: entre o silêncio e o estereótipo**. Disponível em: <<https://goo.gl/euldve>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

RODRIGUES, André Iribure. CARVALHO, Amanda de. **Desde a Década de Setenta, em Setenta Comerciais: as representações LGBT na publicidade e propaganda veiculadas na televisão brasileira**. Trabalho apresentado no GT de História da Publicidade e da Comunicação Institucional, integrante do 10º Encontro Nacional de História da Mídia, Porto Alegre, p. 15, jun. 2015.

CARVALHO, Kely Silva de. **As mídias radicais alternativas e o videoativismo: novas ferramentas de mobilização social**. Artigo apresentado nos anais da II Semana do Audiovisual da UEG - SAU, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 15, set. 2012.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 271.

COLLING, Leandro. **Panteras e locas dissidentes: o ativismo queer em Portugal e Chile e suas tensões com o movimento LGBT**. Lua Nova, São Paulo, n. 93, p. 233-266, set./dez. 2014.

COSTA, Patrícia Ribeiro da. **Agitprop: Teoria e Prática da comunicação dos movimentos sociais na campanha “O preço da luz é um roubo!”**. p. 20. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo – Universidade Federal da Paraíba.

CRENSHAW, Kimberlé. **A interseccionalidade da discriminação de raça e gênero**, 2002. Disponível em: <https://goo.gl/WVks6E>. Acesso em: 03 de abril de 2018.

CURTIS, Maria do Carmo. **A dimensão social do design gráfico no construtivismo**. Em BRAGA, Marcos da Costa "O papel social do design gráfico: história, conceito & atuação profissional". 1 ed. São Paulo: Senac, 2011. p. 25-44.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. 34 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 94.

FILHO, Adair Marques. **Arte e cotidiano: Experiência homossexual, teoria queer e educação**. 2007. p. 124. Dissertação em Cultura Visual – Universidade Federal de Goiás.

_____, Adair Marques; NUNES, Samarone; GALINKIN, Ana Lucia. **Consumo de imagens de moda: notas sobre representações sociais de masculinidades no Brasil**. Iara - Revista de Moda, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 73-89, mai. 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 31 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987. p. 288.

FREIRE, Cristina. **Um palco de espelhos: narcisismo e contemporaneidade**. Psicologia USP, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 131-143, jan. 1994.

FREITAS, Arthur. **Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973**. 2007. p. 356. Tese de doutorado em História – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

- FUKUSHIMA, Kando. **O valor do cartaz: crítica situacionista e design gráfico**. 2007. p. 162. Dissertação de mestrado em Tecnologia – Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 17 ed. São Paulo: Loyola, 2008. p. 349.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 80.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. 1 ed. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2014. p. 540.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico: Uma história concisa**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 248.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. p. 169-214. Em LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 364.
- KOBS, Verônica Daniel. **Dadaísmo e Surrealismo: zonas fronteiriças da relação interartes**. Todas as musas, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 16, jan./jul. 2010.
- LÉVY, Pierre; LEMOS, André. **O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária**. 1 ed. São Paulo: Paulus, 2010. p. 264.
- MANDALA. **A conversation with Daniel Arzola**. Disponível em: <<https://goo.gl/652swo>>. Acesso em: 02 abr. 2018.
- MENEGHEL, Stela Nazareth; PORTELLA, Ana Paula. **Femicídios: conceitos, tipos e cenários**. jan./abr. 2017. p. 3077-3086.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva**. 2008. p. 428. Dissertação de Mestrado em História Social – Universidade de São Paulo.
- NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica**. Temáticas, Campinas, v. 1, n. 19. jan./dez. 2011. p. 25-56.
- NEVES, Flávia de Barros. **Contestação gráfica: engajamento político-social por meio do design gráfico**: Em BRAGA, Marcos da Costa "O papel social do design gráfico: história, conceito & atuação profissional". 1 ed. São Paulo: Senac, 2011. 45-63 p.
- NICOLAS, António José da Costa. **Contracultura, vanguarda, design: A revista Aspen - The Multimedia Magazine in a Box, e os anos sessenta do século XX**. 2017. p. 251. Tese de doutorado em Design de Comunicação – Universidade de Lisboa, Lisboa.
- OLIVEIRA, Dennison de; FRANCISCON, Moisés Wagner. **O cinema soviético e as representações da revolução de outubro e da guerra civil**. História e cultural, Franca, v. 6, n. 1, mar. 2017. p. 34.
- OUT. **Venezuelan artist Daniel Arzola strengthens lgbt identity through 'artivism'**. Disponível em: <<https://goo.gl/m4nbmx>>. Acesso em: 02 abr. 2018.

- PEREIRA, Nicolle Montalvão; MATHIAS, Meire. **As mulheres e a revolução sandinista: hegemonia e transformismo na construção de uma nova Nicarágua**. Artigo apresentado no XXXI Congresso Alas Uruguay 2017, dez. 2017. p. 15.
- PETRY, Almiro. **A Democracia e os Direitos humanos na América Latina**. jan. 2008. p. 24.
- PRUDÊNCIO, Kelly. **Comunicação e Mobilização política na Internet**. Extensão em Foco, Curitiba, n. 4. jul./dez. 2009. p. 97-105.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 72.
- ROCHA, Cássio Bruno Araujo. **Um pequeno guia ao pensamento, aos conceitos e à obra de Judith Butler**. Cadernos Pagu, Campinas, n. 43. jul./dez. 2014. p. 507-516.
- SANTOS, Joseylson Fagner dos. **Calling All The Queens! Visibilidades de gênero no programa de TV RuPaul's Drag Race**. Artigo apresentado no XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Natal, jul. 2015. p. 15.
- SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **O design pop no brasil dos anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim**. 2010. p. 307. Tese de doutorado em Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- SANTOS, Vivian Braga dos. **Reflexões sobre o lugar do trauma: uma análise da exposição "MemoriAntonia" ou "A alma dos edifícios"**. Artigo apresentado no VIII EHA - Encontro de História da Arte, Campinas. ago. 2012. p. 716-724.
- SCOTT, Joan. **Gênero, uma categoria de análise histórica**. Educação & Realidade, v. 15, n. 2, jul./dez. 1990. p. 71-99.
- SHARP, Gene. **Poder, luta e defesa: Teoria e prática da ação não-violenta**. 1 ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1983. p. 270.
- SILVA, Sabrina Tenório Luna da. **Pink Flamingos e o Camp – Ser é representar um papel**. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Bahia, mai. 2007. p. 8.
- SONTAG, Susan. **Notas sobre camp**. 1964. Disponível em: <https://goo.gl/jma36r>. Acesso em: 03 de abril de 2018.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 132.
- TRIZOLI, Talita. Teorias, **Estratégias e Lugares do Discurso Feminista na Arte Brasileira dos anos 60 e 70**. Artigo apresentado no VII – Encontro de História da Arte - UNICAMP, Campinas, set. 2011. p. 485-496.