

Midiativismo: estabelecendo conceitos e metodologias¹

Ricardo Oliveira de Freitas²
Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Resumo

Analiso iniciativas midiativistas a fim de fundamentar o midiativismo como conceito, assim como, suas bases metodológicas. Pretendo, desse modo, contribuir para os estudos debruçados sobre as intersecções entre comunicação e artes e para a construção de epistemologias elaboradas fora dos eixos de poder e privilégio, que reposicionam os lugares classicamente reservados a saberes e conhecimentos negligenciados. Para além disso, interessa-me pensar no papel educativo do fenômeno, no sentido de que compreendo o midiativismo como sendo sempre uma prática didática, educadora ou, como prefiro, educadora.

Palavras-chave

Midiativismo; Ativismo; Arte afro-brasileira; Comunicação antirracista; Arte negra.

Eu vou pedir pros anjos cantarem por mim

Os últimos 25 anos no Brasil presenciaram transformações importantes nos sistemas de representação e, por extensão, na produção de discursos e narrativas acerca de grupos e comunidades historicamente subalternizadas. As mudanças se deram, sobretudo, naquilo que concerne à produção de conteúdo, ao trazer para a esfera de visibilidade midiática produtos realizados por sujeitos que, até então, somente ocupavam o lugar de retratados; alijados, nesse sentido, da possibilidade de participarem dos modos de produção, onde se incluem as infinitas produções em comunicação e artes.

Para o caso do audiovisual, são ilustrativas as produções que, num primeiro momento, reorganizam o lugar de protagonismo reservado às populações negras e periféricas; redesenhando o esquema comunicacional clássico como dividido entre produtores dominantes e receptores passivos: de sujeitos representados a sujeitos autorrepresentados, de sujeitos retratados a sujeitos do discurso, de coadjuvantes a protagonistas³. No que diz respeito à literatura, não foi diferente. A aparição dos saraus literários nas mais diversas

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação Antirracista e Pensamento Afrodiaspórico, evento integrante da programação do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor Titular Pleno do Curso de Relações Públicas da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Bolsista Produtividade em Pesquisa – CNPq, e-mail: ricofrei@gmail.com.

³ Filmes como Cidade de Deus, O Rap do Pequeno Príncipe, Antônia, Quase Dois Irmãos e séries como Mais X Favela, Cidade dos Homens e Antônia, são exemplos.

periferias das metrópoles brasileiras, assim como das editoras independentes são ilustrativas da reconfiguração do campo literário em termos de redesenho dessa produção. A emergência do protagonismo de sujeitos historicamente desprestigiados não se verificou somente no âmbito da produção literária e audiovisual, mas, também, nas artes, campo historicamente reconhecido como espaço marginalizante e promotor de fazeres inspirados na tradição artística europeia e no *mainstream* ditado pelo mercado de arte estadunidense, sobretudo. A galeria de arte, espaço essencialmente branco, se abria, assim, para novas formas de expor e fruir obras de arte, produzidas por toda a sorte de artistas, integrantes na sua totalidade, de comunidades juridicamente vulneráveis (como artistas afro-brasileiros, indígenas, moradores de periferias, integrantes de religiões de matrizes africanas) e para os mais diversos públicos⁴.

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

Defendo que essas iniciativas, além de alterarem o panorama das artes brasileiras em termos de produção e fruição do objeto de arte, reinscrevem as histórias sobre ser minoritário no Brasil racista, sexista, misógino, LGBTfóbico, excludente e classista. Como o que investigo é o midiativismo negro, me refiro ao fato dessas iniciativas ressignificarem o que é ser negro no Brasil racista. Mas, devo ressaltar que o fenômeno pode ser estendido à toda sorte de grupos e comunidades juridicamente vulneráveis, minoritárias, subalternizadas. Para tanto, me apoio em alguns importantes referenciais teóricos e conceituais a fim de fundamentar o conceito do midiativismo, um neologismo formado pelas palavras mídia, arte e ativismo social, e construir o escopo do projeto⁵.

O primeiro, diz respeito ao conceito de esfera pública política defendido por Habermas e sua reformulação crítica apresentada por Nancy Fraser. Para Habermas (1984), a esfera pública é o espaço social da representação (pública), que deve ser gerido pela argumentação, discurso, publicidade e privacidade; mediador e lugar de conversa e influência

⁴ O Pavilhão Maxwell Alexandre é ilustrativo. O espaço, criado por artista negro com projeção nacional, serve à crítica racial, ao verificar a ausência negra em espaços de contemplação da arte e reconhecer o poder da hegemonia branca sobre as linguagens artísticas. Para sanar essa lacuna, o artista criou uma galeria na Zona Norte do Rio (região mais empobrecida da cidade) e uma outra na maior favela da América Latina, a Rocinha, lugar em que nasceu.

⁵ O projeto de pesquisa por mim coordenado conta com financiamento do Edital Universal CNPq/2023 e integra o Grupo de Pesquisa e Estudos em Mídias Alternativas e Midiativismo – GUPEMA. <https://gupema.com.br>

entre o Estado e a esfera privada. Habermas, entretanto, apresenta uma esfera pública política que é sempre singular, unívoca. Desse modo, Nancy Fraser (1992) critica a ideia de univocidade contida no conceito habermasiano de esfera pública. Ela amplifica a proposta de Habermas ao defender a existência de diversas esferas públicas subalternas, criadas por grupos e comunidades que não encontraram, na esfera pública política, singular e unívoca, a acessibilidade necessária para a garantia da participação ampla e irrestrita. Fraser chama isso de contrapúblicos subalternos. Para a autora, Habermas erra ao não reconhecer distintos modos de exclusão contidos na esfera pública política, assim como erra ao acreditar que todos os grupos sociais buscam modos iguais de se inserir nessa esfera. Fraser acredita que esse tipo de generalização despreza a diversidade e a heterogeneidade dos diferentes modos de atuação e participação na esfera pública, assim como menospreza os distintos modos de exclusão, que são importantes dispositivos para sustentar desigualdades em sociedades como a brasileira.

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

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

Para Perlatto (2015), as esferas públicas subalternas não são forças opositoras de esfera pública seletiva; pelo contrário: as duas se relacionam, mesmo separadas (mas não

distanciadas), quando dialogam em busca de negociações conflituosas ou não. Dessa forma, os setores populares, no Brasil, foram capazes de resistir à imposição hegemônica construída na esfera pública seletiva, logrando estabelecer, em determinados momentos, esferas públicas subalternas, que a despeito de não conseguirem alçar suas demandas à esfera pública elitista e, por conseguinte, disputarem a hegemonia da sociedade, foram capazes de construir outros discursos, ancorados em uma cultura popular repleta de força inovadora, criatividade e potencialidade (Perlatto, 2015, p. 133). As artes e a cultura popular assumiriam, dessa forma, o importante papel de mediadoras, ferramentas de diálogo, formas de comunicação e forças de resistência aos fluxos dominantes. Como sentencia Perlatto (2015, p. 132), em diálogo com Spivak (1988): “[...] é possível dizer que, a despeito dos subalternos dificilmente serem ouvidos, eles foram capazes de falar, de diferentes maneiras, contra os discursos hegemônicos e as práticas repressivas do cotidiano”.

Considerando que falo de arte e das produções em mídia que se contrapõem a um modelo hegemônico de produção e expressão, o segundo referencial teórico caro ao projeto diz respeito ao conceito de hegemonia como proposto por Gramsci (2004). Para o autor, a hegemonia é uma força que, ao se estabelecer com base em relações de consenso e dissenso, se quer absoluta. O conceito de hegemonia também chama a atenção para o papel dos meios de comunicação para a conformação do imaginário social, a fim de se obter liderança cultural, política e ideológica. Merece destaque, contudo, o fato de Gramsci não desprezar o importante papel que as forças de dissensão assumem para atuar como reguladoras do fenômeno, que, sem a presença de tais forças, não se estabeleceria como resultado de uma disputa de poder e de sentidos.

Também tenho privilegiado autores que dialogam com os Estudos Culturais, a partir das experiências latino-americanas; sobretudo, as autoras que pensam questões dos marcadores de diferenças construídos nas e pelas diásporas e que se estruturam em torno das práticas decoloniais, dos estudos feministas e queer negros. Esse é caso de Ochy Curiel. Nesse sentido, também devo ressaltar a importante contribuição de Christina Sharpe e Dionne Brand, pelo fato de ambas produzirem teorizações sobre a condição de sujeitas diaspóricas, num misto de texto científico, ensaio, crônica, poesia e artes visuais, quando criam metáforas entre a existência diaspórica e a vida anterior à travessia transatlântica, a partir de experiências individuais, que, não coincidentemente, são universais.

A ideia de ressaltar traços de afetividades manufaturadas sobre obras que conclamam humanidade àquilo que foi representado como animalesco também merece destaque. Nesse sentido, conclamo a importância, mais uma vez, das legendas e de autores de legendas; nesse caso, dos e das artistas quando chamam a atenção para a necessidade de se colocar amor e beleza naquilo que foi desumanizado.

Como referencial metodológico, mas, também, conceitual, faço uso da Análise de Conteúdo, já que investigo uma arte que fala, que comunica prioridades, que se insurge, que combate, ao se fazer contra-hegemônica e criar esferas de contra públicos subalternos. Nesse sentido, vale ressaltar que esta é uma pesquisa de viés qualitativo, estruturada sob a ótica interpretativa dos dados apresentados, naquilo que pode ser reconhecido como parte de um discurso que dialoga com as políticas raciais e as expressões de combate ao racismo, considerando que meu interesse versa sobre o midiativismo negro.

Analisando legendas integradas a obras criadas por artistas e coletivos de artistas negros, que atuam tanto em seus termos estéticos, como políticos e didáticos, a favor da luta antirracista e anticolonialista. A proposta foi recolher obras “legendadas”, “traduzidas”, seja através de recurso de áudio (vídeos com narração em off), seja através de texto (legenda, folders, sites etc.). As legendas por mim analisadas são tanto componentes de obras perenes como de obras efêmeras, perpetuadas através do registro em vídeo, fotografia ou textos escritos; que produzem e perpetuam, num certo sentido, uma outra obra. O recorte sobre artistas (ou coletivos de artistas) a serem investigados deve-se sobre alguns aspectos comuns: o fato de produzirem arte afroreferenciada, além do fato de produzirem arte que contribui para a luta antirracista e anticolonialista, a fim de promover combate ao racismo ou exaltar a presença negra no processo civilizatório brasileiro. Considero, ainda, o fato de serem artistas negros, moradores de periferias, muitas vezes dissidentes sexuais e de gênero, muitas vezes integrantes de religiões de matrizes africanas, integrantes de classes populares e possuírem toda sorte de recortes identitários de minoridade, que ameaçam, secularmente, grupos e comunidades juridicamente vulneráveis.

Após a primeira etapa da coleta de dados (pré-análise), submeto as legendas coletadas à exploração do material, com a ajuda de um software de análises estatísticas (similitude e nuvem de palavras), que tem me auxiliado no tratamento e na interpretação dos resultados. Ressalto que as legendas das obras analisadas se apresentam como (1) textos escritos pelo próprio artista, pelo galerista ou pelo curador da exposição; (2) narração em off nos registros

em audiovisuais da obra; (3) textos de postagem em perfis em redes sociais do artista ou da galeria do artista; (4) textos integrantes do site do artista ou da exposição; ou (5) textos de apresentação de exposições. Servem como tipos de tradutores das obras para fruidores, receptores, público.

Chamo, ainda, a atenção para o caráter amplificado das exposições que, nos últimos cinco anos, têm apresentado para o mundo a produção de arte afro-brasileira contemporânea ou não. São exposições que contam com a participação quase sempre superior a meia centena de artistas produtores de arte afro-brasileira ou ameríndia, em diálogo constante com certa reincidência de artistas, de obras e de discursos. Há, por exemplo, recorrência, em termos de colagens digitais, às produções que reinscrevem imagens sobre imagens documentais históricas representativas do passado colonial brasileiro. Por exemplo, produções que reinserem imagens ou dialogam com clássicas obras (fotografias, desenhos, aquarelas e pinturas) da iconografia produzida acerca do Brasil colonial e seu sistema escravocrata no século XIX; entre essas, obras produzidas por Johann Rugendas, Marc Ferrez, Jean-Baptiste Debret e Alberto Henschel. Há, também, um sem-número de obras que fazem referência ao passado escravocrata através do uso de materiais e objetos referenciais, como o açúcar, os navios (em alusão aos tumbeiros), a cana, as correntes, a porcelana e os sapatos, por exemplo⁶.

Merece destaque o caráter pedagógico das obras, no sentido de que contribuem para o tão proclamado, desejado e necessário letramento racial. Mas, também é importante ressaltar o aspecto educativo em seus termos históricos, ao tratar pautas fundamentais para a criação de uma historiografia brasileira factual, que muito condiz com o ideal democrático e anticolonial que toma corpo nesses últimos tempos. Também chamo a atenção para o aspecto divulgador das redes sociais (dos artistas, museus, galerias), que tornam as obras acessíveis a um público maior e que permitem o diálogo entre “mundo virtual” e “mundo real”, ao possibilitar a concretude da exposição pública de obras midiartistas, para além do universo das redes sociais, ao apresentarem-se em aparelhos museológicos de cidades brasileiras de grande e médio porte. A cada vez maior organização de exposições de arte afro-brasileira e

⁶ Em muitas obras, por exemplo, o Brasil colonial aparece em diálogo com questões e realidades inerentes ao Brasil contemporâneo, numa prova visível do continuum existente entre o passado escravocrata brasileiro, o Brasil que experimenta a modernização sem modernidade, como proposto por Renato Ortiz (2006), e o Brasil contemporâneo, aberto às vozes historicamente silenciadas e negligenciadas. O que quero dizer com isso é que o Brasil contemporâneo é o grande tema dos trabalhos, mesmo quando ecos do Brasil escravocrata, do passado, continuam presentes.

ameríndia em museus espalhados pelo Brasil afora, ainda que a concentração de exposições teime em eleger o eixo centro-sul, merece destaque. Abaixo, cito as seguintes exposições como ilustração do que estou considerando com mudança significativa nos discursos e conteúdos museográficos ocorridos nos últimos três anos⁷.

Pensar as características do midiativismo como fenômeno em oposição a um passado recente no qual artes e comunicação foram os principais campos de exclusão e apagamento das esferas de representação, contribuindo para o invisibilização de importantes segmentos populacionais no Brasil, serve como recurso para refletirmos sobre as mudanças que tentam responder a: o quê mudou, como mudou e por que mudou (n)o Brasil das últimas duas décadas?

A pesquisa, por sua vez, se encaixa no rol de produções que objetivam apresentar resultados críticos e interartísticos acerca dos usos das linguagens, abarcando a multiplicidade de fenômenos possíveis ao campo das artes, das letras e da mídia (seja o fenômeno literário, comunicacional, artístico ou midiático) em seus aspectos comparativos. É importante ressaltar a sua função contributiva para o fortalecimento das pesquisas que interseccionam as artes e a comunicação no Brasil, comprometidas com a crítica, a atualização e a difusão do conhecimento, tendo como desafio as transformações que a contemporaneidade apresenta e que impactam, diretamente, a cultura e sociedade brasileiras.

Presta-se, ainda, a contribuir para a ampliação e a difusão da bibliografia para ensino das artes, da literatura, da comunicação e, por extensão, para a formação de profissionais com competência conceitual, que atuem tanto na produção como na difusão de bens culturais (materiais e imateriais), portadores de valor cultural e artístico, que constituem a memória nacional como patrimônio da humanidade, contribuindo no desenvolvimento de políticas e projetos de geração do patrimônio artístico e cultural brasileiro, apoiada pelo perfil multidisciplinar, interdiscursivo e intersemiótico desse campo de estudos.

O midiativismo negro, ao romper com paradigmas que reiteravam e perpetuavam exclusão e apagamento, revela a beleza do que foi sequestrado, silenciado, considerado inóspito por muito tempo. O midiativismo negro é fenômeno que proporciona ao levante das dissidências insurgentes criar estratégias para vencer o apagamento, a marginalização e o

⁷ *Um defeito de Cor*, com 131 artistas; *Dos Brasis*, com a participação de 240 artistas; *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira*, com 60 artistas; *Raízes: começo, meio e fim*, contando com a participação de 80 artistas e mais de 200 obras; *Funk: um grito de ousadia e liberdade*, com mais de 100 artistas; *Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira*, com algo em torno de 50 artistas; *Afro-brasilidade, uma homenagem a dois Valentins e a um Emanuel*, com mais de 300 obras; entre outras.

alijamento e compartilhar conhecimento sobre ser negro no Brasil moderno. Por isso, é arte que serve a práticas educativas e pedagógicas. É arte e mídia, midiarte, que traz para o centro do debate novos discursos e representações, até então, subalternizadas, apagadas. É arte que “[...] extrapola os limites do quadro, da moldura e até mesmo das paredes do museu [...] para se instalar na realidade absoluta, na vida cotidiana” (Freitas, 2007, p. 86). É ativismo que se conecta com seus públicos. É midiativismo a favor da transformação, da reestruturação das relações de poder, da regeneração das esferas de poder, privilégio e prestígio. “É nesse Brasil da marginalidade da dissidência que esses artistas (r)existem” (Guimarães; Braga, 2017, p. 29).

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

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

Referências

- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 70 ed. Lisboa: Almedina, 1977.
- BRAND, Dionne. **Um mapa para a porta do não retorno**: notas sobre pertencimento. Rio de Janeiro: A Bolha. 2022.
- CURIEL, Ochy. “Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- FRASER, Nancy. Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. In: CALHOUN, Craig. **Habermas and the public sphere**. Cambridge: The MIT Press, 1992.

FREITAS, Ricardo Oliveira. de. A periferia da periferia: mídias alternativas e cultura de minorias em ambientes não-metropolitanos. *Revista Especiaria*, Ilhéus, v. 10, n. 17, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/866>. Acesso em: 6 nov. 2024.

FREITAS, Ricardo O. **Midiativismo**: sobre usos e abusos da arte e mídia ativistas. Ilhéus: EDITUS, 2025.

GUIMARÃES, Rafael; BRAGA, Cleber. Vidobras dissidentes na música pop brasileira. *Revista Cult*, São Paulo, ano 20, n. 226, p. 29-31, 2017.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

PERLATTO, Fernando. Seletividade da esfera pública e esferas públicas subalternas: disputas e possibilidades na modernização brasileira. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 23, n. 53, p. 121-145, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/40240>. Acesso em: 6 nov. 2024.

PRYSTHON, Angela. **Margens do mundo**: a periferia nas teorias do contemporâneo. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 10, n. 21, p. 43-50, ago. 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3212>. Acesso em: 6 nov. 2024.

SANTOS, Lucas; FREITAS, Ricardo Oliveira de. Lacre político: midiativismo dissidente do coletivo Afrobapho. *Revista Contexto*, Vitória, v. 1, n. 35, p. 261-279, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/23026/15559>. Acesso em: 6 nov. 2024.

SHARPE, Christina. **No vestígio**: negritude e existência. São Paulo: Ubu, 2023.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence. **Marxism and the interpretation of culture**. Champaign: University of Illinois Press, 1988. p. 271–313.