

Paulo Raposo
Allende Renck
Scott Head
organização

CIDADES REBELDES

Invisibilidades, silenciamentos,
resistências e potências



Cidades rebeldes:
invisibilidades, silenciamentos,
resistências e potências

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor

Ubaldo Cesar Balthazar

Vice-Reitora

Alacoque Lorenzini Erdmann

EDITORA DA UFSC

Diretora Executiva

Gleisy Regina Bóries Fachin

Conselho Editorial

Gleisy Regina Bóries Fachin (Presidente)

Adriano Luiz Duarte

Aguinaldo Roberto Pinto

Amarilis Laurenti

Carlos Luiz Cardoso

Eliete Cibele Cipriano Vaz

Fernando Luis Peixoto

Ione Ribeiro Valle

José Paulo Speck Pereira

Josimari Telino de Lacerda

Katia Jakovljevic Pudla Wagner

Luis Alberto Gómez

Marília de Nardin Budó

Mauri Furlan

COMITÊ EDITORIAL DA COLEÇÃO BRASIL PLURAL

Vânia Zikán Cardoso (Coordenadora da Coleção)

Alicia Castells

Esther Jean Langdon

Márcia Grisotti

COMITÊ GESTOR DO INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISA BRASIL PLURAL

Deise Lucy Montardo (UFAM)

Eliana Elisabeth Diehl (UFSC)

Esther Jean Langdon (UFSC)

Sônia Weidner Maluf (UFSC)

Vânia Zikán Cardoso (UFSC)

Editora da UFSC

Campus Universitário – Trindade

88040-900 – Florianópolis-SC

Fone: (48) 3721-9408

editora@contato.ufsc.br

www.editora.ufsc.br

Paulo Raposo
Allende Renck
Scott Head
organização

Cidades rebeldes:

invisibilidades, silenciamentos,
resistências e potências

© 2019 Editora da UFSC

Direção editorial:

Flavia Vicenzi

Capa e editoração:

pamalero artes

Imagem da capa:

Micol Brazzabeni

Revisão:

Monique Heloísa de Souza

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina

C568 Cidades rebeldes : invisibilidades, silenciamentos, resistências e potências / Paulo Raposo, Allende Renck, Scott Head, organização.
– Florianópolis : Editora da UFSC, 2019.
237 p. : il., tab. – (Coleção Brasil Plural)

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-328-0847-9

1. Cidades e vilas – Aspectos sociais. 2. Espaços públicos. 3. Antropologia urbana. I. Raposo, Paulo. II. Renck, Allende. III. Head, Scott. IV. Série.

CDU: 911.375:316

Ficha catalográfica elaborada por Suélen Andrade – CRB 14/1666



Este livro está sob a licença Creative Commons, que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais.

br.creativecommons.org

Sumário

Apresentação	7
Paulo Raposo	
Uma introdução (im)possível	15
Paulo Raposo	
Minha buceta é o poder: sobre espaços públicos e privados. Exposição de casos ocorridos após uma apresentação do ERRO Grupo na Udesc	31
Pedro Bennaton e Luana Raiter	
Sobre como borboletas pousam no pomar ou um traço artístico que permeia um movimento social	51
Marília Ennes Becker	
Cê está vendo algum médico por cá?	63
Santiago Cao	
Corpo, máscara e tambor: interseções entre política e carnaval nas ruas de Londres (1999) e no sambódromo do Rio de Janeiro (2018)	77
Fátima Costa de Lima	
Arte, espaço público e coreopolíticas: como a arte de rua pode não apenas debater, mas também combater (utopias de uma atriz).....	95
Luana Raiter	
In(ter)venção urbana: quando o corpo é método e não obstáculo.....	109
Rodrigo Gonçalves dos Santos	
Indignando-se com Gatlif contra a cidade fantasmagórica	125
Scott Head	

A emergência dos coletivos urbanos no Rio de Janeiro: novas configurações da participação política.....	139
Nilton Silva dos Santos	
Migrações, desabamentos e metáforas: desestabilizações nas paisagens urbanas.....	153
Janaina Santos	
Problemas em torno de cartografar as margens	165
Ana Lúcia Ferraz	
<i>Cidadão Invisível</i> e o direito à cidade negada	183
Alexandra Eliza Vieira Alencar	
Paisagens sonoras urbanas: um ensaio sobre as sonoridades das cidades	197
Viviane Vedana	
Epílogo – Silêncio e Carnaval: sobre inventar impossíveis.....	213
Allende Renck	
Sobre os autores	233

Apresentação

Paulo Raposo

*O direito à cidade não é um presente.
Ele tem que ser tomado pelo movimento político.*
David Harvey, *A Liberdade da Cidade*

Era uma vez. Começam assim as histórias de crianças. Começam assim todas as histórias de fato. Começam por essa locução que anuncia um tempo, uma temporalidade. Ora, este livro também tem e emerge em uma temporalidade; também anuncia um tempo. Na verdade, para sermos precisos, anuncia várias temporalidades. Por um lado, revela um tempo de presença migratória que me fez chegar, a mim, Paulo Raposo, a Florianópolis, no sul do Brasil, capital do estado de Santa Catarina, e aqui ficar por um ano como professor visitante na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Por outro lado, dá conta de um tempo de contato e partilha com um coletivo muito diversificado de pessoas, colegas, amigas e amigos, alunos e alunas, vizinhos e vizinhas, desconhecidos e desconhecidas, com quem me fui cruzando nesta ilha. Alguns deles estão aqui, cruzando palavras e ideias neste livro.

Contudo, revela-se ainda outro tempo, que é o da conscientização do que significa hoje sermos habitantes de um mundo cada vez mais urbanizado. De acordo com recentes relatórios da Organização das Nações Unidas (ONU),¹ cerca de 54% da população mundial residia em cidades em 2014, e se prevê que cerca de 66% o faça em 2050. Esta realidade, este tempo, lança inúmeros desafios e revela riscos para as gerações vindouras, mas também para as que atualmente enfrentam os problemas e as consequências de uma densificação intensa da vida em cidades. Este será, por isso, o tempo que nos urge a atender às necessidades do crescimento da população urbana, notadamente

¹ Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2019/02/1660701>. Acesso em: 6 nov. 2018.

a habitação, as infraestruturas, os transportes, a energia e o emprego, assim como os serviços básicos como a educação e a saúde. Imaginar cidades sustentáveis, inclusivas e plurais emerge hoje como uma das missões mais improváveis ou difíceis.

Finalmente, era uma vez também um ciclo de cinema. Um ciclo de cinema que procurava dar conta destas inquietações: o que significa viver e habitar uma cidade na contemporaneidade? Como reclamamos e usufruímos no e do espaço urbano? Somos usuários ou meros consumidores da e na cidade? Para responder a essas e a outras questões, criamos um ciclo de cinema itinerante, que se veio a chamar *Cidades rebeldes: o direito à cidade*, e onde procuramos, pela potência das imagens em movimento, dar conta dessas inquietações.

Cidades rebeldes foi, portanto, um ciclo de cinema que – adotando o título do célebre livro do geógrafo inglês David Harvey² e instigado pelas suas propostas – procurava, através do cinema documental e de filmes de autor, tornar visíveis intervenções artísticas, engajamentos políticos, pesquisas e reflexões críticas que promovessem a discussão sobre o direito à cidade na contemporaneidade. Foi um encontro aberto a todo o público e de acesso gratuito, buscando cruzamentos e interseções (trans)disciplinares entre as artes, as ciências sociais, a arquitetura e o urbanismo e o ativismo político, usando as imagens em movimento como ignição para descrever, comentar ou imaginar movimentos insurgentes, formas dissidentes e processos de mobilização coletiva nas cidades contemporâneas. Seleccionamos vários filmes de natureza documental ou etnográficos,³ relativos a múltiplas formas de protesto, de resgate e de apropriação do espaço público e aos modos de habitar e de imaginar a cidade no presente. *Cidades rebeldes* foi assim uma proposta de criação de um lugar de experimentação crítica e reflexiva, pretendendo potenciar um modo de estar oficial e seminal que permitisse cruzar artistas, investigadores, ativistas e demais públicos interessados em reclamar o direito à cidade.

² HARVEY, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Londres: Verso, 2012 (versão traduzida para português em 2014 pela Editora Martins Fontes).

³ Para mais informação sobre os filmes exibidos no ciclo, veja o *site* do evento: <https://pauloraposo.wixsite.com/cidadesrebeldes/sessoes>. Acesso em: 6 nov. 2018.

Esse ciclo de cinema inscreveu-se no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC (PPGAS) – na disciplina “Direito à Cidade, Espaço Público e Performance”, coordenada por Paulo Raposo –, e as sessões decorreram entre abril e junho de 2018, em vários locais da Ilha de Santa Catarina. Todas as sessões foram comentadas por diversas pessoas convidadas para o evento, procurando-se um equilíbrio possível, mas também instável, entre artistas, ativistas e investigadores. Desse modo, participaram nesse ciclo de cinema: Allende Renck, crítico de arte, de teoria literária e da psicanálise (UFSC); Fátima Costa de Lima, dos estudos teatrais (Udesc); Rodrigo Gonçalves, da arquitetura e urbanismo (UFSC); Alicia Castells, da antropologia do patrimônio (UFSC); Miriam Grossi, da antropologia do gênero (UFSC); Carmen Rial, da antropologia visual (UFSC); Scott Head, da antropologia (UFSC); o cineasta e documentarista Alan Stone Langdon; as antropólogas Angela Souza (UNILA) e Janaina Santos (doutora pela UFSC); Lilianne Perceval, presidenta da Associação dos Haitianos de Santa Catarina (AHSC); Andréa Acioli, do urbanismo (PUC-Rio); os perfomers Luana Raiter e Pedro Bennaton, doutorandos em estudos teatrais (Udesc e ERRO Grupo); a documentarista Jéssica Frazão, do jornalismo (UFPR); o perfomer Santiago Cao, do urbanismo (UFBA); Marília Ennes Becker, das artes circenses e doutoranda em artes cênicas (Unicamp); a artista visual e curadora Cláudia Cárdenas; a investigadora Alexandra Alencar, da antropologia (UFSC); e, finalmente, eu próprio, Paulo Raposo, antropólogo (professor visitante na UFSC e docente do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa). Outros colegas dispuseram-se a participar deste livro. Alguns deles, não podendo estar presentes nas sessões em que seriam comentadores, acabaram por contribuir com textos e reflexões para esta publicação, como o antropólogo Nilton Santos (UFF) e as antropólogas Ana Lúcia Ferraz (UFF) e Viviane Vedana (UFSC).

Este livro é, por isso também, uma deriva inevitável desse ciclo de cinema. Faz parte dessa temporalidade cíclica, quase semanal, em que, de lugar em lugar, se iam projetando filmes sobre temáticas tão diversas como as formas políticas de ocupação do espaço público; as carnavalizações e o tempo festivo na cidade; sobre processos de empoderamento vicinal em bairros ou sobre formas de autoconstrução e arquiteturas coletivas ou ocupações; sobre resistências e resiliências a formas de especulação, gentrificação ou reordenamento urbano; sobre intervenções artísticas ou ativistas na cidade, reclamando-a; sobre invisibilidades e silenciamentos de sujeitos políticos particulares (negros e negras, imigrantes, moradores de rua, favelados); ou, ainda, sobre

processos de turistificação e de mercadorização das cidades. Os capítulos que lhe dão forma podem ser entendidos também como intervenções textuais criativas, alguns partindo claramente da instigação lançada pelo ciclo de cinema – como o de Scott Head na sua relação direta com o filme *Indignados*, de Tony Gatlif; ou o de Janaina Santos, em que o filme gerador da reflexão foi *Lakay*, de Jéssica Frazão; ou, por fim, no epílogo de Allende Renck, discutindo a partir dos filmes *La imaginación radical*, de Marcelo Expósito, *Silêncio*, de Christophe Bisson, e *The Square*, de Ruben Östlund (esse último não incluído no ciclo). Os demais textos assumiram as instigações e as inquietações colocadas pelos filmes, pelos debates e pelos temas em discussão para construir modalidades várias de visitação da cidade pelos diversos vieses já acima enumerados.

Não se pretendia criar um livro sobre os filmes exibidos, nem sobre os motivos curatoriais do ciclo de cinema, nem revisitar as propostas teóricas dos já clássicos críticos de estudos urbanos, Henry Lefebvre e David Harvey, mas antes sobre as faíscas, os ecos e as inquietações que daqui e dali foram nascendo. Dessa urgência, nasceu o desejo de construir um livro mais ensaístico que acadêmico, mais experimental que analítico, mais dando conta de um processo do que de um produto. Um livro em que as contribuições são heterogêneas e plurais, algumas mais autorais e de tonalidade criativa, outras mais analíticas e produzidas a partir de um certo distanciamento crítico. E ele se foi tornando cada vez mais inevitável, desejável e imperioso até, à medida que os processos e a tensão política no Brasil se faziam sentir de forma violenta, intensa, polarizadora.

Este livro é, de alguma forma e simultaneamente, fluxo e refluxo de um cenário político em crise, em pulsão, tensional, que se vinha adivinhando desde 2013. Curiosa e coincidentemente (ou não), em 2013, na esteira dos protestos que abalaram o país, a editora Boitempo lançaria um livro coletivo com o título *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Tratava-se justamente de um conjunto alargado de primeiras reflexões inspiradas nos protestos que ficaram conhecidos como as “Jornadas de Junho”, procurando analisar as causas e as consequências desses acontecimentos marcantes para a democracia brasileira. Como se pode ler na apresentação de Raquel Rolnik a essa obra, “escrito e editado no calor da hora, em junho e julho [de 2013], *Cidades rebeldes* é um livro de intervenção, que traz perspectivas variadas sobre as manifestações, a questão urbana, a democracia e a mídia, entre outros temas” (ROLNIK, 2013, s.p.). Hoje, mais de cinco anos passados, após essas revoltas urbanas

que reclamavam múltiplos direitos à cidade; tendo assistido a uma apropriação populista, reacionária e nacionalista desses protestos; tendo acompanhado o processo constituinte que levou ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff; após o processo judicial que levou à prisão do presidente Lula da Silva; e, finalmente, depois das eleições que colocaram no poder um candidato inominável, claramente conotado com o autoritarismo político, com retóricas fascizantes, homofóbicas, racistas e machistas, evidencia-se, neste livro que aqui apresentamos, a urgência de uma agência política, que o Brasil reclama de novo, exige nova revisão crítica do passado recente e, quem sabe, de futuros *anos de chumbo* – expressão que evoca um filme da cineasta alemã Margarethe von Trotta (1981, 110', Alemanha),⁴ mas que é também o mesmo título de um filme documental brasileiro de Ricardo Elias (1999, 19', Brasil) sobre o ambiente ditatorial que o Brasil viveu antes da democratização e que, porventura, se precipita de novo a acontecer. Este *Cidades rebeldes* convida finalmente a refletir criticamente sobre o modo de viver, habitar e criar cidade e urbanidade na contemporaneidade.

Por fim, ao longo do livro, várias frases emergem como separadores dos capítulos e se apresentam como gritos insurgentes que anunciam textos não menos insurgentes de cada um dos participantes neste projeto editorial. Essa solução resulta de um desafio, incitamento e inspiração que Pedro Bennaton e Luana Raiter, dois dos autores aqui presentes e membros do ERRO Grupo de Florianópolis, me lançaram. Essas frases são parte de uma das intervenções urbanas do grupo – *23º Debate Público (nome artístico) / Jogo Ágora (nome completo)* – realizada entre 2016 e 2018. Nessa performance urbana, o grupo propõe um debate em praça pública, onde transeuntes, atores e personalidades políticas e históricas se cruzam. O ápice dessa performance transmutada em *ágora contemporânea*, como definem os seus autores, era a substituição da frase *ORDEM E PROGRESSO* por outra frase alternativa que representasse o Brasil em sua bandeira, decorrente da escolha coletiva das audiências presentes em 13 apresentações da peça em Florianópolis (no Centro, na Udesc e na Lagoa), em Curitiba e em

⁴ Na sinopse do filme podemos descortinar semelhanças e alusões a inquietações, impasses e decisões que emergem hoje no Brasil – e não só, a saber: Juliane (Jutta Lampe) e Marianne (Barbara Sukowa) são filhas de um pastor protestante; elas se afastam da severidade religiosa de seus pais para lutar pelos direitos das mulheres. Enquanto Juliane se torna uma jornalista engajada, sua irmã faz parte de uma organização terrorista. Quando Marianne é presa, Juliane decide ajudar a irmã, apesar das diferentes opiniões sobre como viver.

Chapecó. As frases escolhidas e estampadas nas bandeiras do Brasil que foram deixadas no espaço público ao final de cada apresentação estão aqui agora reperformadas como separadores de cada texto, sem, todavia, se proporem a estabelecer ligações diretas com os textos que as seguem. Frases que foram criadas em *ágoras* públicas, feitas de desejos e inquietações comuns, que se configuram agora, e aqui, também como outro tempo, outra história nesta obra coletiva, e que o seu perfume de rua e de insurgência exale e reverbere nos leitores e nas leitoras, numa época em que a insurgência se exige, a resistência se impõe e a fraternidade é imperiosa.

Gostaríamos ainda de expressar nosso agradecimento ao Instituto Brasil Plural pelo apoio editorial e por aceitar o desafio de publicar esta coletânea, que julgamos possa contribuir para a elaboração de políticas sociais que levem em consideração as perspectivas das populações e comunidades estudadas, também estimulando outros pesquisadores e profissionais a atuarem junto a essas populações em busca de um futuro em que possamos habitar cidades mais inclusivas, menos discriminadoras, menos excludentes.

Era, então, uma vez um livro.

Cidades rebeldes



Uma introdução (im)possível

Paulo Raposo

*O mundo é formado não apenas pelo que já
existe (aqui, ali, em toda a parte),
mas pelo que pode efetivamente existir
(aqui, ali, em toda a parte).*

Milton Santos¹

O que nos ocorre quando pensamos que as cidades podem ser rebeldes? Em que medida resistência e potência se podem imaginar em diálogo ou em decorrência de invisibilidades e silenciamentos? De que forma habitar a cidade contemporânea – e ela deve ser desde logo concebida com uma pluralidade de formatos e aparências – sem sucumbir ao desenho urbano, criado a partir de decisores políticos e estéticos que desconhecemos, que se distinguem de nós, que professam outros modelos de vida? Como reagir às inexoráveis formas de poder e hegemonia que determinam o traçado das ruas e das praças, definem os lugares de reunião e ditam suas possibilidades e seus acessos? Como se enquadrar nos regulamentos e nas narrativas oficiais que modelam as mobilidades e as intervenções urbanísticas? Como definir e agenciar um espaço de potência e imaginação que torne possível a utopia da cidade, que se pense a partir do comum, da partilha, da decisão horizontal e do respeito pela diversidade? Como inventar a cidade plural, inclusiva, transversal e transfronteiriça, que permita atravessar, sem discriminar ou marginalizar, todas as fronteiras que dentro dela se tecem? Enfim, como projetar uma cidade para todos e todas num futuro de oportunidades distribuídas equitativamente e de conscientização cívica partilhada?

¹ SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 160.

Este livro não é apenas sobre a urbanidade brasileira, nem tampouco da insular Florianópolis, também designada em folhetos turísticos como a Ilha da Magia. Ele se inscreve na genealogia de um debate que retoma, no presente, os contributos teóricos e políticos para a reflexão sobre o espaço urbano de nomes como o do filósofo francês Henri Lefebvre e o do geógrafo inglês David Harvey.

Em *A produção do espaço* (1974), Lefebvre definia três momentos na produção social do espaço: *o espaço concebido*, *o espaço vivido* e *o espaço percebido*. Para ele, *o espaço concebido* era claramente o da representação abstrata da espacialidade urbana, traduzido no capitalismo pelo pensamento hierarquizado, distante do real e fundado numa concepção que decorria de um saber técnico e, ao mesmo tempo, ideológico; essa noção de espaço tenderia a privilegiar a ideia de produto (projeto arquitetônico, desenho e planejamento urbano) devido à supremacia do valor de troca na racionalidade geral do capitalismo. *O espaço percebido* surgia, no seu entender, como uma mediação de práticas espaciais oriundas de atos, valores e relações específicas de cada formação social. Desse modo, tratava-se do conjunto das representações mentais materializadas em funcionalidades e usos sociais diversos do urbano. Finalmente, *o espaço vivido* denotava as diferenças em relação aos modos de vida e às experiências cotidianas vinculadas ao espaço das representações e de usos contextuais.

Por outro lado, David Harvey ajuda-nos a pensar sobre a liberdade da cidade – que, segundo ele, é muito mais que um direito de acesso àquilo que já existe: é o direito de mudar a cidade de acordo com o desejo de nossos corações. Daí seu subtítulo evidenciar um itinerário gradativo do direito à cidade, às revoluções urbanas. Harvey claramente assume que vivemos hoje em cidades marcadas pelo conflito, divididas, fragmentadas, e introduz ainda um aspecto interessante que remete para a dimensão subjetiva e pessoal dos processos de reivindicação cívica na *polis* contemporânea. Podemos ler no seu texto “A liberdade da cidade”:²

A questão do tipo de cidade que desejamos é inseparável da questão do tipo de pessoa que desejamos nos tornar. A liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e a nossas cidades dessa maneira é, sustento, um dos mais preciosos de todos os direitos humanos.

² Texto online em: <http://www.forumjustica.com.br/wp-content/uploads/2013/02/A-liberdade-da-cidade-David-Harvey.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2018.

Como nos alertava o geógrafo brasileiro Milton Santos, “[...] é lícito dizer que o futuro são muitos; e resultarão de arranjos diferentes, segundo nosso grau de consciência, entre o reino das possibilidades e o reino da vontade” (2005, p. 161). É por isso que este livro é resultado de múltiplos arranjos diferentes para pensar a cidade, de visões e miradas plurais que a enxergam a partir de lugares distintos, de objetos e sujeitos transitórios ou perenes nas suas condições de subalternidade e precariedade, de subjetividades e agências definidas pela sua diversidade, pautadas por processos de discriminação e marginalização intermitentes ou constantes. Tal como esta (im)possível introdução, é assim um livro quase impossível, mas, como as cidades invisíveis das viagens de Marco Polo descritas por Italo Calvino, feito de possibilidades, de critérios e de opções.

Na verdade, a cidade, nas palavras de Robert Park (1967, p. 3, tradução livre minha), um dos fundadores da famosa escola sociológica de Chicago, é:

[...] a tentativa mais bem-sucedida do homem de refazer o mundo em que vive e de fazê-lo de acordo com o desejo do seu coração. Porém, se a cidade é o mundo criado pelo homem, ela é também o mundo em que, de agora em diante, o homem está condenado a viver. Assim, indiretamente e sem qualquer noção da natureza de sua tarefa, ao criar cidade, o homem recriou-se a ele mesmo.³

De alguma maneira, o direito à cidade é não apenas um direito de acesso individual ou coletivo aos recursos que a cidade destila, mas, sobretudo, um direito de mudar e reinventar a cidade de acordo com os mais instigantes e profundos desejos. E, por isso, David Harvey (2012, 2014) sublinha que esse é um exercício de poder coletivo sobre o processo de urbanização, e que é também, de alguma maneira, uma reformulação contemporânea dos direitos humanos, uma das mais preciosas talvez, ainda que uma das mais menosprezadas. Essa inquietação, que uns podem classificar de utópica e outros de resistente, estabelece os contornos que queremos também explicitar neste livro. Pois, justamente no momento político presente em que escrevemos, assistimos a uma crescente, generalizada e descontrolada emergência de

³ No original: “[...] *man’s most successful attempt to remake the world he lives in more after his heart’s desire. But, if the city is the world which man created, it is the world in which he is henceforth condemned to live. Thus, indirectly, and without any clear sense of the nature of his task, in making the city man has remade himself*”.

populismos reacionários, de nacionalismos xenófobos, de autoritarismos racistas e intolerantes, contaminados por uma mistura explosiva de propostas societárias moralistas, justicialistas e evangelizadoras, e simultaneamente modelos econômicos neoliberais que perfilham teorias da desregulação dos mercados e da diminuição do papel do estado. Nesse cenário seria, pois, difícil negligenciar a ideia de que é na cidade que se concentra toda a potência e as estratégias do capital; todavia, é na cidade também que se revelam arenas de disputas e de conflitos sobre novas formas de relacionamento social. Com o auge do neoliberalismo global, muitos movimentos sociais urbanos eclodiram como reação e forma de resistência; curiosamente, se autodefinem emblematicamente como movimentos da indignação, resgatando ideias de uma sociedade para as pessoas, não para as mercadorias, posicionando-se criticamente face ao modelo de vida urbana e de cidade decidido em gabinetes e parlamentos, por interesses econômicos ou políticos particulares, sem respaldo ou consulta popular, ou impondo visões e programas unívocos e de *top-down* para a transformação urbana. Emblemática também é a ilustração de J. F. Battelier, que David Harvey insere no seu livro *The Condition of Postmodernity* (1989), em que se mostra uma voraz retroescavadeira devorando os bairros da velha Paris e deixando atrás de si ordenadas e assépticas fileiras de HLMs,⁴ que pulularam aquela cidade no final dos anos 1960.

Nesse itinerário pelo modo de ser cidade, de fazer cidade e de imaginar cidade, quer nos formatos consagrados pelas estruturas e instituições dominantes e de poder, quer pelas formas plurais de habitar esses formatos, como sugeria Johannes Fabian (1983, 2013) para uma antropologia das sociedades *outras*, procuramos também anular o distanciamento temporal entre sujeito e objeto de investigação que a escrita “a distância”⁵ pode sempre produzir. A afirmação da coetaneidade do pesquisador e dos pesquisados aqui é mais do que imperiosa, ela reclama urgência. Se a justificativa de *outras* “fora do tempo”, porque fora da roda diacrônica civilizacional, chegou para alimentar as teorias

⁴ HLM é a designação francófona de *Habitation à Loyer Modéré* (habitação com aluguel controlado ou de baixo custo), e que foi muito disseminada por França, Argélia, Senegal e Quebec.

⁵ As ciências sociais e as humanidades debatem-se com o dilema de realizar recolhas e registros empíricos em tempos distintos do tempo da escrita analítica, das comunicações sobre o tema em fóruns acadêmicos e em outras formas de disseminação do conhecimento.

modernistas sobre o primitivo e o selvagem,⁶ essa mesma anacronia tem sido, claramente, atribuída ao *outro* da urbe, àquele que não se encaixa nos modelos do progresso, da urbanidade, da civilidade e dos processos de transformação sociais e históricos que a vida contemporânea reclama – a partir de narrativas e práticas de poder bem localizadas. Na verdade, a negação dessa coetaneidade temporal entre observadores e observados foi um dos fatores de legitimidade, autoridade e poder do discurso científico (antropológico, no caso explorado por Fabian), mas ela reverbera também na relação entre produtores de espaço e utentes desse mesmo território e que se situam fora do modelo dominante de cidade. É essa negação da coetaneidade temporal e da subjetividade política e situada dos diversos lugares ocupados pelos habitantes das cidades contemporâneas que necessariamente estamos repensando.

Mas que invisibilidades e silenciamentos podem também ser trazidos para este debate? Procuramos explorar, na multiplicidade de artigos deste livro, uma paleta de sujeitos e de questionamentos que permita, sem esgotar, fornecer uma visão geral da discussão sobre o direito à cidade, seguindo os trilhos deixados em aberto por Henri Lefebvre em pleno Maio de 1968 e perpetuados por David Harvey no auge dos protestos dos movimentos de *Indignados* ou *Occupy*. E fomos ainda movidos pelos debates inscritos na coletânea publicada em 2013, no Brasil, com o título *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil* (2013), em que se buscou entender os protestos das chamadas “Jornadas de Junho”. Na verdade, esse último livro explicitava, perante uma disputa de interpretações das vozes rebeldes que tomaram as ruas (não apenas no Brasil), aquilo que Raquel Rolnik sugere na apresentação do dito livro, ou seja, pensar aquelas manifestações de protesto

[...] como um terremoto [...] que perturbou a ordem de um país que parecia viver uma espécie de vertigem benfazeja de prosperidade e paz, e fez emergir não uma, mas uma infinidade de agendas mal resolvidas, contradições e paradoxos. Mas, sobretudo – e isso é o mais importante – fez renascer entre nós a utopia. (ROLNIK, 2013, s. p.).

⁶ Entendidos aqui como categorias usadas pela antropologia, e, diga-se, usadas em diversos sentidos e posturas, das mais racistas, eugenistas e evolucionistas, até as relativistas culturais.

Essa associação sísmica aos processos de rebeldia urbana e a explicitação da sua condição utópica parecem de fato se oferecer como lentes interessantes para o entendimento desses fenômenos recentes de mobilização popular nas ruas, aquilo a que designei noutro lugar como uma *tensionalidade performática em espaço público* que se apresentava no formato da ocupação e da “*tomada das ruas*” (cf. RAPOSO, 2014).

Afinal, esses são trilhos semelhantes aos explorados por Marília Ennes Becker, Pedro Bennaton e Luana Raiter, Fátima Costa de Lima, Scott Head ou Nilton Santos, neste livro. Todos procurando, seja pela carnavalização, seja pela ocupação, seja pela potência festiva do protesto ou pela fantasmagoria, dar conta de corpos rebeldes – que, como refere Judith Butler (2018), diante da precarização da vida, de um sistema capitalista cada vez mais selvagem, predatório e bárbaro, vê esses corpos rejeitando as dores impostas por uma cidade sem direitos e se reunindo em assembleia, em manifestações públicas e em luta. Curiosamente e por razões bem tristes, na última página da edição brasileira do livro de Butler, pode-se ler o seguinte epitáfio:

A primeira edição deste livro foi impressa em 2018, ano em que a vereadora Marielle Franco – mulher negra, mãe LGBTQ, nascida na Favela da Maré, militante de movimentos sociais e direitos humanos – foi sumariamente assassinada, antes que se completasse um mês da intervenção federal militar no Rio de Janeiro. ([Epitáfio], 2018, s. p.).

Ora, esse é justamente outro elemento do direito à cidade que remete para a dimensão da subjetividade dos corpos, seja através da sua invisibilização e silenciamento, seja através do seu sacrifício e morte, seja ainda pela sua precarização e subalternização. E isso nos faz também pensar em cidades concretas, em gentes concretas, em subjetividades concretas.

Florianópolis é uma cidade branqueada faz muito tempo. Não é um problema de hoje. E não são os dados estatísticos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE),⁷ retratando de forma oficial e não totalmente confiável o estado de Santa Catarina como sendo o mais branco do Brasil, que invertem esse projeto de branqueamento histórico que o sul do país sofreu. A cidade insular, que outrora se chamava

⁷ População por raça em Santa Catarina: brancos: 86,96%; negros 9,98%; pardos 2,63%; indígenas: 0,2% (IBGE, 2010).

Desterro, foi assistindo a diversos movimentos de “modernização”, de reestruturação urbana e de reconfiguração populacional que procuraram empurrar para fora e segregar a população negra ali existente, como vários autores foram documentando (CARDOSO; IANNI, 1960; CARDOSO, 2000; CARDOSO, 2008; MARIA, 1995, 1997; RASCKE, 2014; entre outros). Maria das Graças Maria afirma também que

[...] o afastamento compulsório do perímetro urbano não impediu que as populações negras construíssem os seus territórios incrustados na parte central da cidade, numa atitude constante de redefinição dos espaços traçados pelos poderes dominantes tradicionais. (MARIA, 1995, p. 204).

Fernando Henrique Cardoso foi um dos primeiros a revelar a significativa presença de negros em relação aos demais quantitativos populacionais de Florianópolis, depreendendo-se desses números, por exemplo, que, em 1866, a freguesia de Desterro tinha 32,64% de pretos e pardos; em 1872, 35,27% (CARDOSO, 2000). O argumento defendido de que esta é a cidade menos negra do Brasil, marcada por um mito fundador que propõe como protagonistas portugueses (açorianos), italianos e alemães, parece assim estar em contradição com os números acima revelados.

Claramente, os processos de segregação urbana, expulsando moradores negros e pobres do centro da ilha para os morros e áreas circundantes menos valorizadas ou para a periferia no continente, foi um longo, cuidadoso e detalhado programa que a elite branca e o poder político local foram cumprindo no último século, contribuindo assim para higienizar, gentrificar e branquear Desterro, talvez por isso, posteriormente, nomeado *Ilha da Magia*.

Mas o que desejo reforçar é que a invisibilidade e o afastamento forçado nunca foram, portanto, totalmente bem-sucedidos. Acresce ainda que as formas de religiosidade afro-brasileira, as manifestações carnavalescas, alguns clubes de recreio e lazer, as performances musicais como o samba, as lutas performativas como a capoeira, os gêneros híbridos de danças musicais como o maracatu, os baques, entre outras manifestações expressivas, sinalizaram também o processo de resistência à invisibilidade e à *máscara do silenciamento*, aqui e em outras partes do território brasileiro. No Brasil, desde os anos 1980, as dinâmicas associadas ao movimento *hip-hop* e à explosão do *rap* em particular – mais recentemente, com as Batalhas ou eventos de *slam*,

mas também com o *graffiti* ou o *breakdance* –, permitem que se ocupe os espaços vazios, que se quebre o silenciamento e a invisibilidade a que as corporalidades e expressividades negras foram condenadas no Brasil, num percurso que emerge do processo de escravização.

O teatrólogo, ator e intelectual negro Salloma Salomão, em *AfroTranscendence* (de Yasmin Thayná / Diane Lima),⁸ afirmava o seguinte:

[...] vejo os movimentos negros disseminados pelo Brasil inteiro [...] e sem um centro organizativo. Um bom exemplo é o movimento *hip-hop* [...] misturando *hip-hop* com capoeira, com práticas de dança, mas não apenas práticas, eles estão teorizando sobre o corpo negro urbano, sobre as danças urbanas, eles estão intervindo na paisagem urbana.

Ou talvez dito de outro modo: ganham agora uma visibilidade e uma presença que contradizem e se fazem na contramão da subalternidade e da submissão requeridas sistematicamente aos negros desde o processo de escravização e de diáspora forçada dos seus antepassados africanos. Dir-se-ia que estamos aqui perante uma espécie de tensão ou confronto entre o que poderíamos chamar de “banalidade do mal” (para reutilizar uma expressão de Hannah Arendt),⁹ enquanto princípio organizador do projeto colonial e das contemporâneas formas de colonialidade¹⁰ (cf. QUIJANO, 1997), e os modos insurgentes e de

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HnqIfjc9AN0>. Acesso em: 13 jul. 2018.

⁹ Conceito usado pela autora no caso do julgamento em Jerusalém do nazi Adolf Eichmann, cuja cobertura noticiosa para o jornal norte-americano *The New Yorker* foi por ela realizada, resultando depois na edição de um livro intitulado *Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal* (1963). Para a autora, “banalidade do mal” é a atitude que resulta do ato de suspensão do pensar ou da negação do pensamento, permitindo assim que os sujeitos percam a capacidade intrinsecamente humana de pensar, ou seja, distinguir o bem do mal, o belo do feio.

¹⁰ Quijano (1997) cunhou o conceito de *colonialidade* como um processo que ultrapassa as particularidades do(s) *colonialismo*(s) e que não desapareceu com as independências ou as descolonizações. Essa distinção entre *colonialidade* e *colonialismo* revela a perenidade e a persistência das formas coloniais de dominação, mesmo após o desaparecimento das administrações coloniais; por outro lado, permite demonstrar que essas estruturas de poder e subordinação são reproduzidas pelos (“novos”) mecanismos do capitalismo colonial-moderno.

resistência que as populações negras foram capazes de acionar numa reação ao que Grada Kilomba chamou de “a máscara do silenciamento”.¹¹

Não é despiciente pensar que a figura icônica dessa resistência é justamente uma mulher negra escravizada de nome Anastácia, a quem foi infligida a tortura da máscara,

[...] composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. (KILOMBA, 2010, p. 172).

Um dos aspectos relevantes desse movimento de negros em direção ao empoderamento artístico e político é o cada vez mais reiterado perfil de artista, ativista, pesquisador. Exemplo disso, Fernanda Rachel da Silva, uma das fundadoras do Coletivo NEGA, no seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Especialização em Gênero e Diversidade na Escola, lançava algumas questões pertinentes para pensar a cidade:

Qual é a minha cor? [...] Reflexos pertinentes de séculos de escravismo me fazem concluir que a minha cor, apesar de tanta coisa vivida e deixada, ainda não é “a cor dessa cidade”. (SILVA, 2016, p. 15).

Num país onde, mesmo representando mais da metade da população brasileira, os negros são apenas 20% dos deputados federais eleitos¹² (e quando olhamos para o caso das mulheres negras essa sub-representação é ainda mais gritante, com apenas 2% de deputadas negras eleitas),¹³ então, essa sub-representação política reverbera em diversos

¹¹ No seu texto “A máscara”, capítulo do livro de Grada Kilomba, *Plantations Memories* (2010), traduzido para a língua portuguesa por Jéssica Oliveira de Jesus, em que a artista e intelectual portuguesa se refere à máscara usada como instrumento de tortura pelos colonizadores para impedir as pessoas escravizadas de falar ou de comer. Nas suas palavras, “[...] a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (KILOMBA, 2010, p. 172).

¹² Número de deputados federais por raça: 410 brancos (79,9%); 81 pardos (15,8%); 22 pretos (4,3%). Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/a-face-e-os-numeros-do-novo-congresso/>. Acesso em: 3 jul. 2018.

¹³ Esses dados decorrem do primeiro levantamento oficial sobre a cor/raça dos candidatos eleitos, feito pelo Tribunal Superior Eleitoral em 2014, e da análise de Campos e Machado (2015).

níveis da sociedade brasileira, apesar da introdução nos últimos anos de políticas afirmativas. Ilka Boaventura Leite (1996) afirmava já num importante estudo sobre a presença negra no sul do Brasil que o argumento da “insignificância numérica” da população negra nos estados do Sul, articulada com uma menor presença histórica de população escravizada na região, era tão impactante nas avaliações do fenômeno racial que parecia mesmo imobilizar até os militantes da causa negra (LEITE, 1996, p. 40). Mas acrescentava que talvez se tratasse afinal de um *forcing* estratégico narrativo para branquear o território do sul brasileiro.

É principalmente neste século (XX) que a imagem do negro vai pouco a pouco fazendo parte da identidade nacional em construção, da ideia de “cultura brasileira”. Neste mesmo período, no Sul, ele é sistematicamente retirado do quadro da identidade regional. Um dos fortes componentes da identidade étnica da região Sul é a sua branquidade, a sua europeização. (LEITE, 1996, p. 50).

Essa tensão remete à advertência que trazia Kabengele Munanga em entrevista à revista *Estudos Avançados*:

Parece simples definir quem é negro no Brasil. Mas, num país que desenvolveu o desejo de branqueamento, não é fácil apresentar uma definição de quem é negro ou não. Há pessoas negras que introjetaram o ideal de branqueamento e não se consideram como negras. Assim, a questão da identidade do negro é um processo doloroso. (MUNANGA, 2004, p. 52).

Fruto de um modelo herdado do passado escravocrata e escondido por detrás do mito da “democracia racial”, alguns contextos singulares das expressões culturais brasileiras foram ocupados lentamente pela população negra para além das profissões subalternas, como no desporto e na música (no samba, mais concretamente), mas mesmo assim quase sempre articulados com processos de branqueamento dessas atividades. Porém, em certas áreas de conhecimento, das ciências às restantes artes, a invisibilidade da produção dessas pessoas perdurou por muito tempo, incluindo aí a não valorização ou até mesmo o total embranquecimento de alguns artistas negros.

Ora, outro eixo presente neste livro se refere justamente a essa ideia de movimento,¹⁴ de empoderamento e de potenciação de sujeitos frequentemente invisibilizados e silenciados – embora sempre presentes e falantes – e que não se restringem apenas à dimensão racial, mas antes numa leitura interseccional, revelam-se também operadores de classe e gênero.¹⁵ Falamos de negros e negras, de pobres e favelados, de moradores de rua e sem-teto, de imigrantes ou indocumentados, como nos revelam afinal os artigos de Ana Lúcia Ferraz e Santiago Cao, sobre moradores de rua e *junkies*; de Janaina Santos, sobre imigrantes; e de Alexandra Alencar, sobre população negra. Como nos diz Santiago Cao no seu texto: “um espaço público que não é habitado não é mais do que uma materialidade carente de vida”; mas, sendo assim, ao contrário do que poderíamos imaginar, esta cidade dos invisíveis e dos silenciados é uma cidade habitada, resistente e potente de vida.

Finalmente, existe um último eixo que se revela neste livro e que procura documentar e comentar formas outras de habitar e cartografar a cidade, como nos comentava Marília Ennes Becker, ainda que de forma provisória e não central ao seu argumento, mas que Rodrigo Gonçalves faz reverberar de forma muito intensa no seu texto. Um eixo também enunciado nas cartografias sensíveis que potenciam modos de sentir e de inventar a cidade, claramente presentes nas paisagens sonoras urbanas que Viviane Vedana nos dá a conhecer, ou no modo como os nossos corpos podem ocupar e se revelar no espaço público e nas interrogações sobre que corpo é esse que contamina a cidade, como nos propõe Santiago Cao. Trata-se afinal de pensar instrumentos e ferramentas que nos possam, por um lado, ajudar a pensar a cidade, e por outro, ajudar a pensar no *encontro* com aqueles que a habitam de formas muito

¹⁴ Expressão que escutei na minha pesquisa recente em Florianópolis junto da colega Alexandra Alencar, pós-doutoranda vinculada ao Projeto *Direitos Humanos, Antropologia, Educação: experiências de formação em Gênero e Diversidades*, desenvolvido na UFSC, quando ela se definia no âmbito da discussão do seu filme *Cidadão Invisível*, apresentado no Ciclo de Cinema *Cidades Rebeldes*, não apenas como uma mulher do movimento negro, mas sobretudo como uma mulher negra em movimento.

¹⁵ Não querendo excluir outras formas e outros corpos e subjetividades que não foram incluídos nesta coletânea de artigos, como os corpos de pessoas com deficiência ou corpos trans. Por outro lado, a dimensão de gênero atravessa muitos dos artigos aqui reunidos, embora não se apresente tão sublinhada como as dimensões raciais e de classe. Tal não significa que a sua relevância e significação sejam menores ou ausentes, mas antes que, por variadas razões, não conseguimos reunir aqui contributos mais ecléticos para pensar tal fenômeno.

diferentes. O arquiteto e urbanista Jeffrey Hou referia a necessidade de nos concentrarmos em microescalas do urbano. Obviamente que existe uma dimensão de larga escala, em que redes de produtos, bens e serviços continuam a se expandir, articulando cidades, regiões e até continentes. Mas como Hou afirma:

Hoje, as cidades e as suas redes podem ser amplas, mas alguns aspectos da vida continuam na escala pequena – nas ruas, nos estacionamentos, nos/entre edifícios, nos locais de passagem, nos toques e nos cheiros. E são estes fenômenos e encontros que dotam as cidades de dinamismo cotidiano e de experiência. (HOU, 2008, p. 30, tradução livre minha).¹⁶

Os encontros, aqui traduzidos pelos artigos agora publicados, pautam-se pela sua enorme diversidade na revelação dessas microescalas, pela quase intradutibilidade de experiências de contato com as margens da cidade, pelo potente distanciamento de contextos e de vivências de processos de subalternização, invisibilização e silenciamento que manifestamente escapam, porosos, tantas vezes, por entre nossos olhares de acadêmicos, de artistas e de ativistas. Também ali, assim, se revelam rebeldes essas cidades.

Por fim, este é também o encontro com o futuro leitor e a futura leitora que agora se abre, mas no qual a (im)possibilidade de introduzir esta obra coletiva é, afinal, talvez a chave de acesso à porta de entrada para a possibilidade de a ler. E é este o convite que fazemos a partir de agora. Boas leituras, bons encontros, boas caminhadas.

Referências

AFROTRANSCENDENCE Websérie – Salloma Salomão – Cap. 07. [S. L.: s. n.], 2016. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal No Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hnqlfc9AN0>. Acesso em: 13 jul. 2018.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*: notas sobre uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

¹⁶ No original: “*But, while today’s cities and networks may be large, some aspects of life go on at a small scale – on the streets, in the parking lots, in/between buildings, in passing sights, touches, and smells. It is these phenomena and encounters that provide cities with their everyday dynamism and experiences*” (HOU, 2008, p. 30).

CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Otávio. *Cor e mobilidade social em Florianópolis*: aspectos das relações entre negros e brancos numa comunidade do Brasil meridional. São Paulo: Nacional, 1960.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Negros em Florianópolis*: relações sociais e econômicas. Florianópolis: Insular, 2000.

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. *Negros em Desterro*: experiências das populações de origem africana em Florianópolis na segunda metade do século XIX. Itajaí: Casa Aberta, 2008.

[EPITÁFIO], [s. a.]. In: BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*: notas sobre uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes*: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOU, Jeffrey. Urban Microcosmos. *Column 5: Journal of Architecture*, Vilnius, issue 22, p. 30-33, 2008.

KILOMBA, Grada. *Secrets to Tell*. Catálogo de exposição do Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia. Lisboa: MAAT, 2017.

_____. A máscara. Tradução de Jéssica Oliveira de Jesus. *Cadernos de Literatura em Tradução*, USP, n. 16, p. 171-180, 2016.

LEFEBVRE, Henri. *Le Droit à la Ville*. Paris: Anthropos, 1968.

LEITE, Ilka Boaventura. *Negros no Sul do Brasil*: invisibilidade e territorialidade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

MARIA, Maria das Graças. Memória subterrânea: construção das representações de Identidade do Negro em Florianópolis. *Esboços*: histórias em contextos globais, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 58-69, jan. 1995.

_____. *Imagens invisíveis de Áfricas presentes*: experiências das populações negras no cotidiano da cidade de Florianópolis (1930-1940). 1997. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

MUNANGA, Kabengele. A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil – Entrevista de Kabengele Munanga. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 51-56, 2004.

PARK, Robert. *On Social Control and Collective Behavior*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. *Anuário Mariateguiano*. Lima, v. 9, n. 9, 1997.

RASCHE, Karla Leandro. “Territórios Negros” em Florianópolis na primeira metade do século XX. *In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA: 1964-2014: memórias, testemunhos e estado*, 15., 2014, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014, p. 1-12.

RAPOSO, Paulo. Festa e Performance em Espaço Público: tomar a rua!. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 89-114, dez. 2014.

ROLNIK, Raquel. Apresentação. *In: VAINER, Carlos. Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2014.

SILVA, Fernanda Rachel. *Eu, tu, elas: refletindo sobre as percepções pós espetáculo Preto-à-Porter*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gênero e Diversidade na Escola) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

“Minha buceta
é o poder”



Minha buceta é o poder: sobre espaços públicos e privados. Exposição de casos ocorridos após uma apresentação do ERRO Grupo na Udesc

Pedro Bennaton e Luana Raiter

O presente artigo trata da postura adotada pelo ERRO Grupo no que diz respeito às suas percepções sobre o uso do público e do privado, tanto em relação a espaços e instituições quanto em relação à autoria. Essas questões tecem posturas políticas do grupo perante o fazer artístico, não apenas no que se refere às suas opções estéticas e poéticas, mas também éticas, em ações artísticas que implicam o espaço e as pessoas que as executam.

Utilizamos este espaço aqui não para fazer um discurso teórico e científico, mas para uma exposição de dois casos que achamos pontuais. Esses casos ocorreram logo após a apresentação da peça *23º Debate Público (nome artístico) / Jogo Ágora (nome completo)*,¹ na Universidade do

¹ Ao longo de 2014 e 2015, o ERRO Grupo realizou 22 debates públicos em ruas da cidade de Florianópolis com o fim de pesquisar a situação de debate para a criação do *23º Debate Público (nome artístico) / Jogo Ágora (nome completo)*. Esses debates abordaram temas variados, tais como: “Teatro político brasileiro do absurdo: a (ilusão de?) participação do cidadão na construção do espaço urbano”; “Pensando a Exopolítica”; “A cidade como um não-lugar: a construção de identidade social”; “O poder da mídia: a lógica do melodrama e a produção da subjetividade”; “Artivismo: arte e eficácia”; entre outros. Para cada debate foram convidados de três a cinco especialistas nas respectivas áreas e, entre eles, sempre alguma pessoa ligada a uma instituição governamental, cuja agenda de interesses dialogasse com os temas. Por exemplo, o debate “Corpo e Cidade: coreografias e políticas no chão do urbano” contou com a Prof^{fa}. Dr^a. Sandra Meyer, dançarina, coreógrafa e professora do curso de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da

estado de Santa Catarina, no estacionamento da reitoria, próximo aos mastros das bandeiras, no dia 8 de novembro de 2016, pelo *Simpósio TREMOR: arte como estratégia de resistência*.²

O ERRO Grupo, coletivo fundado em 2001 por graduandos dos cursos de Teatro e Artes Visuais,³ não se apresentava no local onde teve origem desde 2005, mais de uma década, portanto. Uma das últimas apresentações do grupo no Centro de Artes (Ceart), com a peça *Carga viva* (2002), por um erro, ocasionou o desastre de quebrar a porta de uma sala da universidade em plena aula. A ação da peça gira em torno de um ator e uma atriz que tentam prender outra atriz e outro ator dentro de dois carros de mão. Em uma das cenas, o ator empurra velozmente o carro com o outro ator dentro dele e acaba chocando-o contra algum elemento do espaço de apresentação. Na apresentação em questão o ator, em vez de bater o carro contra a parede do prédio do Ceart, acabou desviando e atingiu a porta de uma sala de aula. A porta veio abaixo, e tanto os alunos quanto a professora que estavam em aula

Udesc, e com o major Julival Queiroz de Santana, oficial da Polícia Militar (PM-SC/ Batalhão de Polícia de Choque). Esses 22 debates públicos, além de fomentarem uma reflexão sobre o espaço urbano, semearam a pesquisa para a obra que será sempre o *23º Debate*. Nesse *23º Debate Público (nome artístico) / Jogo Ágora (nome completo)*, o grupo propõe um debate em praça pública, onde transeuntes, atores e personalidades políticas e históricas se cruzam. O que está em jogo nessa *ágora contemporânea* é a substituição da frase ORDEM E PROGRESSO por outra que represente o Brasil em sua bandeira. Em 13 apresentações da peça, desde a sua estreia em setembro de 2016 até 2018, em Florianópolis (no Centro, na Udesc e na Lagoa), em Curitiba e em Chapecó, as frases escolhidas e estampadas nas bandeiras do Brasil (conforme ata da peça), que são deixadas no espaço público ao final de cada apresentação, foram: **Queimem esta bandeira; Estou até nervosa; O tolo é o último a saber; É chique ser do bem; Minha buceta é o poder; A tonga da milonga do kabuletê; Sem bandeira relaxa e goza; Não é a crise é o capitalismo; Working progress; Se a globo é a favor somos contra; Tudo se reduz a convencer o outro; Tamu cagado; Nem só de pão vive o homem.**

² Organizado pelo grupo de pesquisa Articulações Poéticas, do Ceart, com apoio do Departamento de Artes Visuais (DAV) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Udesc.

³ O ERRO Grupo nasceu em 2001 da angústia de seus integrantes em experimentar a arte como intervenção no cotidiano das pessoas e sua interdisciplinaridade de conceitos e áreas de linguagem. Através da construção de situações, o grupo pesquisa a união das linguagens artísticas, o perfomer, a invasão do espaço público e a diluição da arte no cotidiano, interferindo nos fluxos cotidianos, na paisagem urbana e nos meios de comunicação, procurando outros modos de viver e inserir-se na cidade. Disponível em <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2001/03/13/sobre-o-erro/>. Acesso em: 10 maio 2018.

ficaram atônitos e assustados com o acidente, assim como as pessoas que estavam do lado de fora da sala. A apresentação transcorreu até o final, e o desastre com a porta não gerou grandes retaliações, o que pode ser tema de outro artigo e também pode contribuir para a compreensão dos motivos de o ERRO ter deixado de se apresentar em espaços da universidade.

Quando o ERRO Grupo decidiu deixar de frequentar o espaço universitário, existiam alguns motivos fortes que nos fizeram tomar tal decisão e que ainda hoje são princípios fundamentais para o grupo. Contudo, nada impedia que o grupo se apresentasse para a comunidade acadêmica, o que não ocorreu, por falta de convites e/ou de oportunidades, talvez, ou por negligência do próprio grupo.

Mantivemos alguns princípios, como não ser um grupo dependente de uma instituição, não ocupar espaços que possam servir como berço para outros grupos, ou seja, como o ERRO originou-se por lá em 2001, em 2005, quatro anos passados, já era hora de deixar o âmbito acadêmico e graduar-se, tentando ocupar outros espaços na cidade, em sua arquitetura social, política e material; até pelo fato de que o ERRO passou a criar suas obras em diálogo, inspiradas pelo espaço urbano, em vivência nesse espaço que recebe as obras, e que são concebidas nesse mesmo espaço: o Centro de Florianópolis, que possui fluxos, pessoas, poderes, elementos muito diferentes dos da Udesc.

Enquanto estrutura social, as ruas, em especial as do centro de uma cidade, são locais onde se cruzam todos os tipos de pessoa; esses lugares oferecem ao grupo um alcance muito mais abrangente. Na Udesc, se faz arte para e com os nossos pares (estudantes ou egressos, docentes e técnicos), em sua maioria da classe média ou alta, e, em geral, com certo repertório artístico. A arquitetura política das ruas é de outro naipe, e é isto o que o ERRO busca: estar longe da “deliciosa” heterotopia (conceito de Michel Foucault)⁴ de estar em um centro de artes, espaço público, mas com diversas características de um espaço privado (tanto no sentido de propriedade (com “donos”) quanto por ser um espaço

⁴ O filósofo francês Michel Foucault, em conferência radiofônica realizada em 1966 no *France-Culture* e recentemente traduzida para o português, evoca a criação de uma nova ciência que estude os espaços fora de todos os lugares, os contraespaços, tais quais cemitérios, jardins, asilos, prisões, bibliotecas, colônias de férias, universidades e teatros, espaços que são contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essas “utopias situadas”, espaços separados da vida e do espaço comum, trabalham para neutralizar, apagar e/ou purificar, são batizadas por Foucault (2015, p. 20) de heterotopias (do grego, *hetero* = outro, *topia* = lugar).

“conhecido e controlado”). Na rua por sua vez, sentimos a máquina disciplinar sobre as nossas costas, no olhar dos transeuntes, na voz que anuncia a proibição, no chão que tem cacos de vidro, executivos, mães, ladrões, estudantes, crianças, vendedores ambulantes, sem-teto, comerciantes, artistas, aposentados etc. Além disso: manifestações, lutas, roubos, perseguições, guerras, beijos, transas, amores, lambidas, mijos, ejaculações etc. Espaços públicos, privados de liberdades e de exercícios do poder, da convivência, das desigualdades etc. Ainda: daquilo que não vemos, mas que opera em nós, pois quase não sentamos no chão, nem coçamos a bunda, caminhamos de sapatos, respeitando o que sabemos que temos de respeitar. Além de sua arquitetura como forma do espaço material da cidade, essas ruínas⁵ em constante (des)construção, suas janelas, meios-fios, lojas, lojas, lojas, lojas, postes, iluminação, comércios, instituições de poder, comércios, instituições de poder, instituições de poder, lojas, fluxos, vãos etc.

Outro fator que nos levou a um distanciamento da universidade foi testemunhar o uso da máquina pública em prol de projetos de docentes e discentes da casa que, além de serem projetos que fomentavam uma pesquisa acadêmica, de interesse público, também se inseriam no mercado profissional de trabalho, de interesse privado. O uso do espaço da universidade para ensaios, apresentações, estrutura de produção e armazenamento de equipamentos dos grupos – em alguns casos, aparelhos não apenas físicos, mas também diretamente financeiros –, foram procedimentos que decidimos evitar, desde 2005, quando a maioria dos membros do grupo já não tinha mais vínculos com a Udesc.

Além de discordarmos dos princípios éticos do uso desse aparelho público para fins também privados, esse procedimento em nada contribuía para a nossa tentativa de profissionalização, formação nem para a nossa integração com a comunidade artística local e nacional.

⁵ Fazemos referência aqui ao relato compartilhado por Laymert Garcia dos Santos, ensaísta e professor de Arte, Tecnologia e Cultura, na palestra “Teatro, Mito, História e Tecnologia”, no dia 26/08/2011, na ocasião da abertura da Semana Rumos Teatro, do projeto Rumos Itaú Cultural Teatro, sobre a visita de Davi Kopenawa Yanomami à Acrópole, em Atenas, junto ao embaixador brasileiro Ailton Krenak, quando Kopenawa afirma que somos “construtores de ruínas”. Laymert Garcia conta a história com mais detalhes na entrevista “Demasiadamente Pós-Humano”, realizada em 30/03/2005 pelo grupo de pesquisa Conhecimento, Tecnologia e Mercado (CTeMe), do qual é coordenador, e publicada no periódico *Novos Estudos* n. 72. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000200009. Acesso em: 20 maio 2018.

Estariamos apenas nos apoiando em um modo mais fácil para viver de arte, pois a vida na arte e da arte, para além dos muros da universidade, é escassa em oportunidades, algo de que a realização da arte dentro da academia dispõe: para além de seu espaço físico, de bolsas, salários fixos, incentivos à pesquisa etc. Os docentes e discentes que se “aventuram” no fazer artístico junto à universidade têm a possibilidade de, além de concorrer a incentivos públicos destinados à pesquisa, também disputar incentivos públicos destinados aos artistas deste país, através de editais públicos de incentivo à cultura, assim como concorrer a projetos de empresas privadas. O que foi pesquisado, produzido, ensaiado e fomentado com verba pública, subitamente, torna-se produto de uma empresa privada. Um exemplo claro disso são teses fomentadas com recursos públicos que ficam na biblioteca da universidade, bloqueadas ao acesso público por terem vínculos contratuais com editoras privadas.

Na ótica do ERRO, se um engenheiro elétrico desenvolve uma pesquisa junto ao seu núcleo e utiliza espaço da universidade, recursos públicos destinados a bolsas da universidade, salário de docente, e tal pesquisa junto ao seu núcleo resulta na criação de uma tecnologia X, essa tecnologia deveria ser um bem público, da universidade (com a devida autoria), e não deveria ser mercantilizada, virando objeto de determinada empresa (ou, no mínimo, deveria constar no produto a sua origem pública). É perceptível nesse raciocínio que o grupo não digeriu bem as relações entre o público e o privado no que se refere à produção oriunda da universidade pública.

O uso da estrutura da universidade para a arte, não apenas para a comunidade universitária, mas para a cidade, é necessário; contudo, quando a universidade se insere no mercado da arte, parece-nos, além de eticamente questionável, no que tange ao ensino e às pesquisas de interesse e financiamento público, improdutivo para a formação dos estudantes, criando uma das maiores tensões entre o público e o privado, verificada dentro dos muros da academia. Sabemos que não há nada de ilegal nisso, ou não sabemos, mas o artigo em questão não trata dos conflitos éticos de outros grupos de teatro, apenas dos nossos. Afinal, como resolver questões referentes ao espaço de trabalho, busca de profissionais, auxílio financeiro, além das escolhas políticas e poéticas das obras? São questões que permeiam a profissão artística, e é da resolução dessas demandas que se solidificam e fortalecem as lutas por políticas públicas de incentivo à cultura, entre o privado de cada grupo e o público de todos.

Os casos a seguir podem explicitar os modos pelos quais o ERRO se posiciona politicamente em atitudes, não apenas de exploração poética e estética em suas obras, mas para além delas, no antes e no depois do acontecimento (que também pode continuar a ser, desde o início, a própria obra). Estamos a todo momento tomando posturas políticas enquanto artistas, que vão desde os processos criativos e suas formas à escolha do espaço de atuação, dos modos de financiamento, das escolhas estéticas, das maneiras de apresentar o trabalho, enfim, de todos os elementos laborais e particulares que constituem essa profissão pública.

Tais casos podem evidenciar o caráter privado do grupo (interesses privados e particulares do grupo, autoria e responsabilidades) e/ou o caráter público de suas ações, dos espaços e de seus objetivos, para entender alguns princípios fundamentais, tanto no posicionamento político, como na prática do ERRO. Também evidenciam que os integrantes do grupo podem ter relações particulares com o espaço acadêmico, mas o ERRO Grupo não caberia dentro das cercas das instituições, sejam elas acadêmicas ou artísticas, por estabelecer conflitos com o poder público que vazam das esferas de contenção da arte, como a luta política, e não por ter acumulado alguns conflitos em espaços acadêmicos. O ERRO também coleciona diversos casos ocorridos em apresentações na cidade, mas aqui focaremos apenas nas questões que se originaram da apresentação no *campus* universitário, durante o *Sim-pósio TREMOR*.

Dois dias após a apresentação do *23º Debate Público (nome artístico) / Jogo Ágora (nome completo)* na Udesc, no dia 10 de novembro de 2016, a reitoria da Udesc⁶ lançou uma nota pública, acusando a ocupação de estudantes, em seu prédio,⁷ que não tinha relação alguma com a peça do ERRO Grupo, acusações de vandalizar o patrimônio

⁶ A íntegra da nota da reitoria da Udesc está disponível em: http://udesc.br/noticia/nota_oficial__udesc_solicita_que_manifestantes_desocupem_hall_da_reitoria_ate_10h_desta_sexta; e em uma das matérias na imprensa sobre a declaração: <https://jornalivre.com/2016/11/10/universidade-estadual-de-santa-catarina-denuncia-invasao-do-campus-por-militantes-de-extrema-esquerda/>. Acesso em: 12 maio 2018.

⁷ Estudantes da Udesc realizaram, de 25 de outubro de 2016 a 18 de novembro de 2016, uma ocupação no prédio da reitoria da universidade. Um movimento pacífico e democrático por uma luta pela educação pública, gratuita e de qualidade, que se uniu ao movimento nacional de ocupações estudantis em outras escolas e universidades no país, como modo de resistência a contrapropostas, feitas por um governo ilegítimo, de retrocesso e precarização, como a Reforma do Ensino Médio, o projeto Escola Sem Partido e a PEC 55.

público, usando como exemplo absurdo uma de nossas ações, conforme apresenta o item 5 da nota oficial divulgada:

5. Outros pedidos foram feitos aos manifestantes durante a ocupação para garantir o bom convívio entre servidores e estudantes, como não ter som alto no local; respeitar a bandeira do Brasil; e o não constrangimento aos servidores. Essas questões têm sido desrespeitadas pelos manifestantes. Há registros como o da noite desta terça-feira, 8, quando alunos retiraram a bandeira do Brasil do seu local e violaram o símbolo, o que configura um crime. (Reitoria da Udesc, 10 de novembro de 2016).

Esse trecho da nota levou o ERRO a fazer um manifesto em repúdio à falta de compreensão da reitoria no que diz respeito ao teatro, às artes e à distorção dos fatos, além de esclarecer o ocorrido. A carta foi divulgada tanto em meios sociais quanto dentro da própria universidade, assim como foi entregue e protocolada na reitoria da Udesc:

Desterro, 10 de novembro de 2016.

DECLARAÇÃO PÚBLICA

Em virtude da Nota Oficial emitida pela Reitoria da Udesc no dia de hoje, e publicada no site da universidade, o ERRO Grupo vem, por meio desta, esclarecer que houve uma distorção, que indica um ato antiético, nas informações citadas pelo documento no item 5, em que é creditada aos manifestantes da ocupação a autoria da obra, *23º Debate Público (nome artístico) / Jogo Agora (nome completo)*, um debate-peça teatral e uma peça teatral-debate do ERRO Grupo, que propõe democraticamente, entre a realidade e a ficção, a reflexão sobre um símbolo nacional.

Esta informação, que consta na nota emitida pela reitoria, diferentemente da obra do ERRO, é completamente falsa, uma mentira e não procede, pois a bandeira utilizada no trabalho artístico no dia 08 de novembro às 18h, dentro da programação do Simpósio Tremor Arte como Estratégia de Resistência, organizado pelo Departamento de Artes Visuais através do Coletivo Articulações Poéticas, sempre pertenceu ao ERRO Grupo antes da performance e, atualmente, pertence aos organizadores do referido evento. Além disso, a obra em questão tem tanta relação com o movimento de Ocupação da Udesc, quanto tem com a própria reitoria, pois a ação foi realizada diante do prédio da mesma, no estacionamento e não dentro da reitoria ocupada.

Quando a nota oficial da reitoria tenta manipular a realidade imputando tal autoria da ação ao movimento de Ocupação da Udesc, fica óbvia a tentativa hercúlea em criminalizar os estudantes que defendem a educação pública no país e a própria Udesc, e ainda mais tenta criminalizar a arte realizada em pleno campus universitário, e um grupo de 15 anos de atividade, convidado a exercer o seu trabalho em um evento da própria Udesc, sendo oriundo da mesma universidade, o ERRO Grupo.

É importante ressaltar que é possível inclusive verificar, nos registros da obra artística, que a bandeira utilizada por nós possui as verdadeiras cores da bandeira do Brasil, diferentemente da bandeira atualmente hasteada no campus da Udesc na qual as cores estão visivelmente desgastadas e desbotadas tanto quanto a democracia deste país.

Por último, mas não menos importante, aproveitamos para reiterar que o Sr. Ilustríssimo Reitor Marcus Tomasi foi formalmente convidado para o referido espetáculo, como demonstra em anexo a esta declaração o documento protocolado no gabinete do reitor, com o intuito de contarmos com a sua ilustre presença que, por percebermos a sua preocupação com estes assuntos, poderia contribuir muito para uma reflexão mais abrangente sobre o nosso país, e nossos símbolos nacionais. E que foi uma lástima o reitor não comparecer já que a obra se trata de uma ação muito patriótica e respeitosa com a nossa nação.

Esta nota da reitoria é tão fantasiosa que pode pressupor que convidaríamos o reitor, diversas outras autoridades políticas e docentes de nossa universidade, almejando realizar diante de seus olhos um ato criminoso. Contudo, infelizmente, não tivemos a graça de sua presença, tampouco de algum representante, mas tivemos presenças de muitos discentes, técnicos e docentes que podem atestar a veracidade dos fatos.

Se nessa nota estapafúrdia o nosso debate público está sendo usado contra os estudantes da ocupação, a falsidade desta informação anula toda a credibilidade da própria nota, dos outros motivos que a reitoria descreve e de nossa confiança na reitoria. Lembramos que temos um Conselho de Ética na Udesc e que, na pesquisa acadêmica, fazer uma citação creditando uma autoria enganosa é uma infração gravíssima.

Sem mais para o momento, nos colocamos à disposição para quaisquer esclarecimentos. Nosso total apoio ao movimento de Ocupação da Udesc e nosso total repúdio à reitoria e a sua maneira golpista de conduzir esta nota oficial que nos remete

ao comportamento dos que assaltaram o Estado Democrático de nosso país nesse triste ano de 2016.

Respeitosamente,

ERRO Grupo

(Arquivo ERRO Grupo, 10 de novembro 2016).

Fica evidente, na nota da reitoria, o desejo de creditar um ato de um grupo privado a um movimento público, composto por uma diversidade de estudantes que passavam por um momento delicado de luta. Foi um ato de covardia da reitoria, sem respeito algum, não citando devidamente a fonte, sem contextualizar o ato e, além disso, sem manter a veracidade dos fatos. Essa atitude, típica de abuso do poder, resulta do modo como administradores públicos concebem sua relação com o que é público: uma massa de pessoas, sem identificação, um “povo” aglomerado, que não precisa ser diferenciado em suas singularidades, que pode ser caluniado, pois é sem rosto. E mais importante: por essas razões, não tem direito à verdade. Eis que o espaço privado dentro do espaço público emerge e se constitui no ato de criar verdades e fatos que podem contribuir para os interesses de indivíduos específicos, do individual, do privado.⁸

Certas obras públicas, como a peça-debate ou debate-peça, do ERRO, podem suscitar essa fricção e fusão do público e do privado, trazendo à tona uma questão (e tensão) contemporânea, como podemos perceber nas palavras de Teixeira Coelho:

O espaço público é apenas aquele atravessado pela ideia de que nele se constitui uma comunidade, o que implica o sentido de solidariedade [...]. Assim entendido, o espaço público é aquele onde se dá a invenção do nós comum, em contraponto ao espaço privado, espaço de construção do eu individual, espaço da autonomia interior, da elaboração de si mesmo. Espaço privado não é o espaço de uso privado, mas espaço onde o eu individual se elabora. A casa, a moradia individual, é dada como exemplo clássico de espaço privado. Mas assim como o espaço público não pode ter mais a concepção reduzida tradicional, também

⁸ No dia 17 de maio de 2017, eis que a autoria de nossa obra é novamente creditada a outra pessoa. Nesse caso, fruto de uma disputa política na eleição para a direção do Centro de Artes da Udesc, uma professora que assistiu à peça e concorria em uma das chapas foi acusada de ter alterado os símbolos nacionais da bandeira do Brasil. Dois golpes baixos, entre tantos, nesse grande golpe que vivemos.

o conceito de espaço privado deve ser revisto. (COELHO, 2000, p. 104).

Contudo, o fato supracitado que envolveu a ação da bandeira e que diz respeito aos procedimentos do ERRO Grupo para lidar com o público e o privado (ou, como Teixeira Coelho afirma, a falta de distância entre um e outro espaço), de modo amplo, engloba não apenas o que está em jogo durante a performance, mas também o que vem depois dela. E não foi o único. Mais importante do que discutir a acusação e a falta de discernimento institucional sobre a peça em questão, o que é uma obviedade no que diz respeito ao poder público – e não seria diferente por parte de um órgão de maior poder de uma instituição acadêmica –, preferimos utilizar este espaço para expor outro caso que também pode servir de exemplo sobre a relação do ERRO com as instituições públicas ou privadas. Tal caso evidencia como a postura difere, de acordo com o contexto, de modo a frisar determinada postura política do grupo.

Outros desdobramentos da apresentação do *23º Debate Público (nome artístico) / Jogo Ágora (nome completo)* na Udesc foram os diálogos a seguir recortados de conversas privadas em rede social, caso que difere do anterior, ocorrido mediante manifestações públicas aqui já apresentadas, e que também expõem a relação do descabimento do ERRO Grupo nos perímetros e muros de instituições acadêmicas e artísticas. As falas a seguir, postadas no dia 9 de dezembro de 2016, entre 12h e 17h, estão expostas de uma maneira dialógica propositadamente, expondo o grupo com falhas em seu discurso, informações, e todas as imperfeições e desvios que um processo artístico-político pode acarretar. Foi uma mudança substancial a substituição das identidades pessoais por vozes que representam o ERRO, no caso em questão, e não os indivíduos, assim como exposto no caso acima, e pelo próprio objetivo deste artigo em apresentar a relação do grupo com as demais instituições de poder, sejam elas públicas ou privadas:⁹

⁹ Essa conversa, recortada de um grupo em rede social que o ERRO Grupo utiliza para resolver algumas questões sobre o coletivo mesmo que seus integrantes estejam distantes presencialmente, ocorreu devido a uma solicitação feita por uma artista visual e uma curadora para a utilização da bandeira da peça em uma exposição de artes visuais na cidade. A bandeira, que é deixada no espaço após cada apresentação, tem como ação principal a própria escolha de uma nova frase para estampá-la; na apresentação da Udesc a frase escolhida foi: MINHA BUCETA É O PODER; e foi desinstalada momentos após o final da obra pela organização do *Simpósio TREMOR* por receio de represálias à performance, o que realmente sucedeu como visto no primeiro exemplo deste artigo e na nota acima.

ERRO Grupo: Todos sabem que a bandeira da apresentação da Udesc foi desinstalada momentos após a apresentação. Pois bem, quiseram nos devolver, mas seguindo a lógica da peça, a bandeira só fica conosco se nós mesmos a tirarmos, o que não aconteceu. Portanto, não aceitamos o retorno da bandeira. Tentaram mais de uma vez nos devolver no dia seguinte durante o bate papo, mas é lógico que não aceitamos. Então, essa bandeira ficou com as artistas visuais naquele dia. Estão fazendo uma exposição de seus trabalhos com curadoria local. Hoje, agora há pouco, nos pediram permissão para expor a bandeira. Também pediram sugestão sobre como apresentar a obra. Eu já tenho alguma opinião sobre isso, mas seria legal que quem quisesse opinar também registrasse aqui a sua opinião, assim teríamos uma amplitude de opiniões. Acho interessante pensar sobre isso. A apropriação do mercado da arte que busca um produto durável e sólido sobre as obras efêmeras e abertas. A contradição entre estar fazendo uma obra artística que se considera revolucionária, mas que na verdade está exposta em espaço elitista, restrito e como fruto de uma apropriação.

Eu gosto da discussão, tem relação com a minha pesquisa, e, na minha opinião, eu me absteria de qualquer sugestão sobre essa apropriação, por perceber uma interferência que começa na desinstalação da bandeira e como não interferimos na ocasião, não há razão para interferir agora, apenas concordar ou não, com os desdobramentos e aprender com eles, criticamente. É o melhor a fazer. Se, no atual momento, as artes que buscam transformações micro e macropolíticas não fizerem autocríticas e mudanças substanciais em suas estratégias de ação, nós estaremos perdidos e a situação só piorará.

ERRO Grupo: Desculpem-me pelo desabafo, deveria ter escrito isso em outra instância, talvez.

ERRO Grupo: Não entendi o lance de não aceitar a bandeira de acordo com a lógica da peça, até mesmo por não estar ligado nessa lógica da peça.

ERRO Grupo: Hahaha, ué, instalou na rua, já era. Lógica de arte de rua, qualquer. E lógica do erro, sempre foi.

ERRO Grupo: Então, se entendi bem, de acordo com essa lógica, elas fazem o que quiserem com a bandeira e não precisam de autorização/orientação nenhuma da nossa parte, certo?

ERRO Grupo: É o que eu acho. Não? Seria a mesma coisa que reclamar de um atravessamento de um picho em um muro.

ERRO Grupo: Então, estamos juntos.

ERRO Grupo: Ufa.

ERRO Grupo: Putz, complicado. Acho que o ERRO não tem “nada a ver com o que elas farão com a bandeira”, mas ao mesmo tempo sabemos que não é bem assim...

ERRO Grupo: Sempre trabalhamos assim. Desapego total. Inclusive, isso não é novo, já passamos por isso várias vezes e acho que sempre decidimos pelo desapego. Podemos não concordar com certas apropriações. Mas sempre trabalhando o desapego.

ERRO Grupo: Mas acho ótimo que estamos discutindo isso novamente. De outra maneira até.

ERRO Grupo: O lance é que fica uma coisa assim, tipo como se estivemos sendo parte da obra...

ERRO Grupo: Penso q mesmo trabalhando o desapego, sempre cairão sobre alguém todas as visões sobre a bandeira.

ERRO Grupo: Penso que se eu, isso eu, não o ERRO, começar a me importar muito com esse tipo de apropriação terei a passagem (de 1ª Classe) para o espaço fechado. Prefiro deixar que resolvam para que eu descubra ainda mais sobre o ser humano.

ERRO Grupo: Se tu te importas, talvez o desapego não seja total.

ERRO Grupo: Sim, é claro que sempre fica um sentimento contraditório, mas ao optar, se transforma em total, pois não há retorno.

ERRO Grupo: Então, deixa estar.

ERRO Grupo: Claro! Em um primeiro momento pensei até em nem falar nada. Só deixar. Mas é muito importante sempre dividirmos esse tipo e outros tipos de coisa.

ERRO Grupo: E em parte ainda tomo como um elogio. Como se fosse uma pedra jogada na água que fabrica várias ondas, além da primeira provocada pela ação de jogar a pedra na água.

ERRO Grupo: Eu sou da opinião de deixar elas fazerem o que quiserem com o conceito que elas criaram pra bandeira, e nós fora dessa. É muito ruim? Azeda a amizade? Quer dizer, putz assim, sem preparo, sem ser uma mensagem acordada previamente com todos os membros do ERRO, acho que gostaria de ter tempo de discutir isso com calma com elas. Com todos. Mas pelo que entendi é amanhã...

ERRO Grupo: Sim, isso é que foda, última hora, assim que recebermos a mensagem, respondemos que falaríamos ao grupo e estamos aqui tentando decidir. Pelo que eu entendi você também prefere escrever uma resposta.

ERRO Grupo: Acho que elas é que têm de decidir como utilizarão. Se vão explicar e como no fundo é isso. A nossa obra não é essa.

ERRO Grupo: Daí irá da índole delas e a maneira de encarar o uso da mesma e nossa participação. Apenas poderíamos sugerir o nome correto da obra em caso queiram citar.

ERRO Grupo: Bom, decidimos aqui, então, que não temos como interferir nisso. Achamos que elas podem fazer e apresentar a bandeira como quiserem e acharem melhor. Sugerimos que seja utilizado o nome correto da ação, 23^o. *Debate Público (nome artístico) / Jogo Ágora (nome completo)*, se elas utilizarem essa referência, quando apresentarem a bandeira. Só temos a agradecer, não só pela reflexão que gerou aqui. É sempre bom pensar e repensar sobre decisões e fundamentos que decidimos enquanto grupo, mas, principalmente, pelo interesse que o nosso trabalho despertou. Nossa decisão é a de que não temos mais nada a ver com a bandeira, uma vez que nosso trabalho foi lá na hora.

A conversa coletiva reflete sobre a melhor forma de expor a bandeira na opinião do ERRO. Isso se dá coletivamente até o momento em que ocorre unanimidade, possível pelo diálogo aberto, decidindo que é possível fazer tudo e qualquer coisa com o objeto deixado no espaço. No momento em que ocorre uma solicitação ao grupo, ele a discute, mesmo que tal questão pareça estar decidida anteriormente. Algumas voltas acontecem até que o coletivo apresente uma maneira que seja a ideal para esse aglomerado de pessoas, e aqui a palavra “ideal” carrega concretamente um duplo sentido: ideal como preferência e como princípio. Importante frisar que há fuga de uma postura autoritária, mas não de autoridade sobre sua prática, pois o grupo decide que a sua própria maneira ideal não representa a maneira como deve ser, mas que seria apenas a opinião do ERRO.

Assim como o 23^o *Debate Público (nome artístico) / Jogo Ágora (nome completo)*, suas bandeiras – uma a cada apresentação, com frases originais e decididas a cada vez, sempre instaladas e deixadas no local – foram pensadas para acontecer no momento e no local da ação (a frase escolhida por todas as pessoas presentes na apresentação da Udesc é a primeira frase do título deste artigo). Em nossa concepção ideal, e utópica, a bandeira ficaria instalada para sempre em todos os locais de apresentação da peça. O que nunca aconteceu, infelizmente. Sabemos que não podemos controlar o poder público, apenas induzi-lo para subvertê-lo (ao menos tentar), nem o mercado da arte e tampouco a sua espetacularização e redução da cultura como imagem. Mas convém,

e é muito importante, pensar sobre tais desdobramentos de uma ação estritamente presencial. Tão presencial quanto participativa. Por essas razões, entre outras vistas anteriormente, não quisemos a bandeira de volta e nem participamos de sua desinstalação, pois para o ERRO isso já seria um acontecimento pós-ação. Ou seja, uma ou mais pessoas se apropriam da bandeira desinstalando-a do local e podem desdobrá-la em outros meios. Não faria sentido para a poética do ERRO Grupo – ao estar em espaço aberto, tentando fazer uma arte democrática, pública e popular (no sentido estrito da palavra) –, tentar simultaneamente controlar o espaço e as pessoas que ali estão, estarão ou estiveram. Talvez ainda paire sobre o grupo um resquício de preocupação com os créditos da obra, o título da peça, mas também existe uma consciência de que nem isso é passível de controle pelo ERRO.

Os bastidores que constroem as posturas do grupo evidenciam a polifonia de vozes que nos movem ao mesmo tempo que também expõem determinada filosofia sobre os modos como lidamos com os nossos princípios, ideais, objetivos e propostas. Ao construirmos uma obra, muitas pessoas podem participar e opinar em momento público e com o público. Fixar a decisão tomada coletivamente naquele espaço e expor enquanto obra própria em espaço privado geram um dilema político e filosófico para nós mesmos, para os presentes e mesmo para os ausentes, que só escutam falar da peça depois. Isso se dá porque vemos nossas ações como parte de um todo, não de uma forma pontual e fragmentada. Quando a reitoria confere autoritariamente a autoria (e aqui o jogo de palavras é proposital) de nossa ação ao movimento de ocupação, e quando a mesma instituição cria uma ficção ao redor de nossa ficção-realidade proposta, cabe a nós, enquanto artistas, chamarmos, com autoridade, a responsabilidade e a autoria dessa obra. Ao contrário, quando fazemos uma interferência pública, com voz e opinião públicas, e a lançamos no espaço público, não cabe a nós sentirmo-nos proprietários do objeto instalado no final da ação, mesmo que esse venha a ser exposto em outro contexto por outras pessoas.

Entender o que é da ordem pública e o que é da ordem privada, especialmente quando se lida com arte, é algo nebuloso, até pela razão de que tal caráter binário entre as ordens parece impossível atualmente, mas basta transpormos para outras disciplinas tais exemplos para nos distanciarmos desses privilégios que artistas pensam possuir (e alguns de fato possuem). Se uma bandeira pública é retirada por um grupo privado de um lugar público para que outra a substitua, e é hasteada

novamente nas condições idênticas duas horas depois, não se pode dizer que a bandeira pública foi alterada e creditar a ação a um grupo público. São princípios que compõem uma prática artística, pois, como ficou evidente no *Simpósio TREMOR*, não há arte sem política. Sabemos disso; e não saber, como diria Bertolt Brecht, é pertencer ao *status quo*.

É possível perceber também os modos particulares nos quais cada caso se relaciona com o grupo, no campo dialógico com as Artes Visuais. Há, por parte do ERRO Grupo, certa preocupação pelo ato ético e político de apropriar-se de algo, enquanto que a reitoria não demonstra interesse em criar um campo verídico de fatos ou espaço de diálogo.

Podemos perceber pelos casos expostos que a relação entre público e privado tensiona ambas as questões e é inerente a obras que propiciam a participação direta do público em sua criação. A primeira tem resolução conflituosa, e a segunda, um final mais harmônico entre as partes, mas ambas explicitam exemplos e descrições de consequências que as obras do ERRO acarretam: tensões e confusões entre o privado e o público suscitadas por obras participativas, abertas, públicas e em espaço público.

Recorremos a um dos referenciais fundamentais na formação do ERRO para aludir aos problemas apresentados aqui e que podem ajudar a compreender as percepções do grupo nessas questões específicas sobre a ruptura de binarismos como público e privado, real e ficcional, arte e vida. Quando, por exemplo, Guy Debord, um dos fundadores da Internacional Situacionista, em *A sociedade do espetáculo*, diz que “o espectador não se sente em casa em nenhum lado, porque o espetáculo está em toda parte”, ele expõe essa problemática quanto ao desaparecimento da distância entre o particular e o público (1972, p. 27). A Internacional Situacionista, também uma das inspirações do ERRO Grupo em sua pesquisa e prática artística e política, participou intensamente dos protestos de Maio de 68, na França, quando as tensões, ou fusões, atuais entre público e privado estavam emergindo, e a arte (ainda) carregava um potencial intrínseco de transformação política (ao menos para os estudantes envolvidos nas ocupações, assembleias, protestos e pichações ocorridas naquele período em Paris).

Como uma obra pública e política, o que está em discussão *a priori* no 23º *Debate Público (nome artístico) / Jogo Agora (nome completo)* proposto pelo ERRO é o levantamento de opiniões e sugestões particulares das pessoas do público e dos atores, para uma nova frase

a ser estampada na bandeira do Brasil, a ser instalada em local público. Contudo, o que entra em jogo nessa performance é o encontro de pontos de vista e o surgimento de descrenças assim como das utopias, trespassadas, por fim, pela limitação de um sistema de representatividades, pela crise e necessidade da democracia.

Com esse mote, o ERRO abre o microfone e dá visibilidade e voz aos mais distintos discursos. Nessa Ágora, não apenas se fala em voz própria, mas também são representadas personalidades políticas que o grupo convida, entre as quais Nelson Mandela, Donald Trump, Lula etc.; ou, ainda, as pessoas presentes podem propor outros convidados não citados. As atrizes e os atores, performers, que organizam e simultaneamente participam do debate, são o motor das representações e, ao final, utilizam estratégias apresentados pelo filósofo Arthur Schopenhauer em *Como vencer um debate sem precisar ter razão*, obra na qual são compiladas estratégias da dialética erística para a desconstrução de discursos políticos vigentes durante o próprio debate (e talvez utilizados em algum momento neste artigo).

A performance criada pelo ERRO Grupo, tentando tornar-se uma manifestação estética de um evento público e político, real-ficcional – um debate – com representantes, antirrepresentantes, contrarrepresentantes dos mais diversos ideais, opiniões e movimentos, borra as noções entre o público e o privado. Outras reflexões podem ser tecidas a partir deste artigo, como, por exemplo, questões sobre *copyright* e *copyleft*, ou arte e crime; contudo, aqui se objetiva somente, talvez como a própria peça do ERRO Grupo, apresentar problemas, mais do que resolvê-los.

Referências

- BENNATON, Pedro; RAITER, Luana. *Poética do ERRO: registros*. Florianópolis: ERRO Grupo, 2014.
- BRECHT, Bertolt. *O pequeno organon para o teatro*. Lisboa: Porto, 1970.
- COELHO, Teixeira. *Guerras culturais: arte e política no novecentos tardio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Afrodite, 1972.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

SANTOS, Laymert Garcia dos; CTEME. Demasiadamente pós-humano: entrevista com Laymert Garcia dos Santos. *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, v. 72, p. 161-175, jul. 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Dialética erística ou arte de ter razão em 38 estratégias*. Tradução e estudos introdutórios de Isabel Vaz Ponce de Leão e Włodzimierz Jozef Szymaniak. Porto: Campo das Letras, 2001.

SITUACIONISTA, Internacional. *Antologia*. Tradução de Júlio Henrique. Lisboa: Antígona, 1997.

“Estou até
nervosa”



Sobre como borboletas pousam no pomar ou um traço artístico que permeia um movimento social

Marília Ennes Becker

Figura 1 – Ocupação Povo Sem Medo, de São Bernardo do Campo



Foto: Ricardo Stuckert.¹

As imagens impactantes da ocupação de São Bernardo² invadem meu imaginário cotidiano e provocam uma intensa sensação de

¹ Agradecemos a Ricardo Stuckert pela cedência dos créditos, para este artigo, das suas fotos da ocupação de São Bernardo, publicadas na sua conta de Facebook em 14 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/ricardostuckert/fotografo/photos/a.326726094418643/341995226225063/?type=3&theater>. Acesso em: 20 set. 2018.

² A ocupação nomeada Povo Sem Medo, liderada pelo Movimento Sem-Teto de São Paulo (MSTS), ocorreu na cidade de São Bernardo do Campo, São Paulo, entre 2017 e 2018. Uma ação-resposta ao problema de moradia na cidade.

desequilíbrio, uma espécie de salto vertiginoso nos campos conceituais e estéticos, que ora aproxima e ora distancia os territórios da arte e da política. Esse movimento subverte os sentidos e me convoca à confusão – ou, como diria o amigo pesquisador Santiago Cao, à fusão (com), ou seja, me convoca a fundir referências múltiplas, a provocar as materialidades e as forças envolvidas de forma que se ponham a girar em fluxo espiral, como nas gravuras de Maurits Cornelis Escher, para, quem sabe, revelar outras perspectivas possíveis.

Diante de tamanha (com)fusão e atravessada pelas leituras, reflexões e práticas artísticas às quais expus meu corpo-pesquisadora ao longo do curso de doutorado em Artes da Cena, arrisco-me a caminhar através destas linhas, em um exercício de narrativa, quiçá errante, na tentativa de encontrar pistas que me permitam mapear as fronteiras que compõem esse território-chão, nesse espaço-tempo chamado contemporaneidade, a partir das imagens da ocupação.

Acredito que não será uma caminhada linear ou previsível, afinal pode haver pausas no percurso, obstáculos e acidentes. Francesco Careri (2017)³ encara o parar como parte do caminhar, como uma ação que continua querendo ser ainda nômade, uma longa pausa em um percurso que não pode parar. Pode ser lido como uma reflexão quanto a tomar o seu lugar e assumir uma responsabilidade ética e estética do momento de parar.

No momento, não tenho como precisar se esse exercício narrativo será uma aventura ou uma desventura. Esse terreno movediço da incerteza, que atrai meu corpo-pesquisadora de forma magnética, é constituído sobre o chão acidentado do caminho do saber e proporciona uma coreografia imprevisível e, por isso mesmo, uma experiência capaz de revelar as linhas de forças que distribuem as possibilidades (energéticas e políticas) de mobilização (LEPECKI, 2011).

Há quem diga que a narração seria outro tipo de experiência e que ambas estão intimamente ligadas, relação que torna a narração de uma experiência (vivência) uma experiência coletiva. Ainda nesse fluxo de conexões, também se relata a aproximação dessas questões com a ideia do percurso, da experiência do percorrer e, assim, da própria ideia de errância. O vínculo entre experiência e errância, portanto, é extremamente forte (JACQUES, 2012).

³ Francesco Careri (Roma, 1966) é arquiteto, professor e pesquisador do Departamento de Arquitetura da Università degli Studi Roma Tre, onde dirige o grupo de pesquisa Laboratorio Arti Civiche. Com outros arquitetos e artistas, fundou o laboratório de arte urbana Stalker/Osservatorio Nomade.

Ainda sobre o que a Paola Jacques chamou de elogio ao errante:

Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micro-narrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual, como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades. (JACQUES, 2012, p. 20).

Dessa forma, sugiro aproximar a ideia de narrativa, experiência e percurso em uma relação dialógica que convoque o corpo como atuador desse processo vivente. Esse corpo que compõe e é composto à medida que habita territórios, habita chão, mescla-se e redefine-se no próprio processo, revela seu aspecto relacional e elástico. Interessante, sobretudo, como determinadas práticas de composição entre corpo e chão podem tornar-se disparadoras de processos criativos de experiências variadas, nascidas a partir da urgência desse encontro.

Pausa.

Voltemos, então, à Ocupação Povo Sem Medo em São Bernardo do Campo, narrativa que culminou de uma experiência errante, produtora de uma experiência estética. Essa narrativa provocou uma pesquisadora errática, lançada à completa confusão ou fusão (com) suas múltiplas experiências narrativas conceituais de um semestre atravessado por diversas disciplinas – as quais exploram perspectivas variadas acerca da relação entre corpo e cidade, cultura da participação e do universo do indizível e do sensível.

Pausa.

Estamos, neste exato momento, diante de um corpo indisciplinado, apesar do esforço das disciplinas, e aqui faço um contraponto terminológico influenciada pelo conceito de corpos dóceis de Foucault, corpos que sofrem processos disciplinadores e são condicionados por instituições. Afinal, ainda hoje, chamamos as aulas ministradas dentro de um curso universitário de disciplinas, algumas delas obrigatórias! Após esse semestre de disciplinas obrigatórias (!) e eletivas (!), estou completamente desobediente, indomável e até mesmo, por que não?, rebelde. Arrisco-me a dizer que, muito provavelmente, essa seja uma

das razões pelas quais a foto impactante da ocupação provoca tamanha fascinação neste corpo que aqui vos fala.

Figura 2 – Ocupação Povo Sem Medo



Intuo que o movimento de São Bernardo desvelou um território fértil para a criação de micronarrativas errantes, capazes de provocar a macronarrativa moderna, condicionada pela mídia e pelo mercado, ao traçar percursos que geram experiências híbridas, ao mesmo tempo políticas, sociais e artísticas (coreográficas, performáticas e pictóricas). Se, de um lado, temos uma empresa em situação irregular, que tenta a todo custo parar o tempo e aguardar que esse espaço vazio seja integrado ao plano urbanístico da cidade, para, nesse momento, desfrutar do lucro estratosférico da especulação imobiliária; do outro, corpos rebeldes veem nesse chão esquecido uma espécie de negativo da cidade contemporânea, que contém em si mesmo a dupla essência de refugio e de recurso (CARERI, 2017). Corpos que derivam e abrem uma brecha na lógica estruturante da cidade e criam uma espécie de New Babylon auto-organizada, que evoca outras formas de convívio social e cultural, mais participativo, integrado, afetivo e humano.

À medida que percebo essas perspectivas, que as conecto ao cenário nacional de desigualdade social e observo condições que negam qualquer direito humano básico – nesse caso, a moradia –, questiono-me se essa situação provocada pela empresa proprietária do terreno, acobertada pela mídia condicionante e chancelada pelos vizinhos dóceis (FOUCAULT, 1987), seria uma distopia. Ou se, para o movimento de ocupação que disponibiliza seus corpos rebeldes, a moradia improvisada por lonas de plástico pretas, azuis e amarelas, numa condição de extrema

vulnerabilidade, inclusive à violência policial dos vizinhos e do estado negligente, seria uma utopia?

Pausa.

Lembro-me do Careri quando, em seu livro *Caminhar e parar*, discute a realidade do povo cigano que acampava em um terreno próximo à casa de Constant Nieuwenhuys⁴ e, posteriormente, observa questões dialógicas com a realidade do Campo Boario,⁵ em Roma. Ele traz à tona os aspectos relacionais entre os acampamentos e a New Babylon⁶ no que se refere aos espaços vazios da cidade, os espaços “entre”, ainda não estruturados pelo macroprojeto arquitetônico da cidade. Trata-se de uma arquitetura nômade e pulsante, que atende aos fluxos circulatórios da cidade, e quem acampa produz um espaço vivido (LEFEBVRE, 1974 [2000]), deixando emergir outras organizações de forças e sentidos. Um processo no qual o espaço e também a arquitetura são produzidos pela vivência dos corpos errantes, nesse território chão, exposto e disponível da cidade. Essas questões foram amplamente discutidas pelos situacionistas e seu urbanismo unitário,⁷ movimento que lançou luz sobre aspectos preciosos que permeiam as relações entre corpo, espaço, cidade, cultura e relações sociais.

Contudo, as perguntas lançadas encontram respostas múltiplas, afinal dependerá da perspectiva através da qual se escolhe integrar o processo, conforme os interesses envolvidos e os agentes atendidos nessa construção de sentido. Há que considerar que tal tarefa se torna cada vez mais complexa quando se observa o conjunto de variantes que compõem a cidade, os habitantes e seus fluxos (CARERI, 2017). Ainda mais quando o que está em jogo não é uma prática de existência, de vivência, e sim uma prática de poder.

⁴ Constant Nieuwenhuys, artista holandês, integrou o grupo Cobra e, posteriormente, o movimento Situacionista. Passou anos de sua vida dedicado ao projeto New Babylon. Desenvolveu ações de convívio, saraus, festas e fogueiras junto aos ciganos Sintí que ocupavam um terreno próximo à sua casa.

⁵ Terreno ocupado por diferentes grupos de imigrantes em Roma. Para saber mais sobre o trabalho de Stalker, no Campo Boario, acessar: stalkerpedia.wordpress.com.

⁶ Projeto visionário de arquitetura desenvolvido por Constant Nieuwenhuys, para uma sociedade do futuro, auto-organizada e participativa.

⁷ Estudo urbanístico, elaborado pelos situacionistas, sobre os meios de criação de ambiências e da influência psicológica dessas influências nas relações sociais e de convívio.

Pausa.

UTOPIA.

Pausa.

Continuo hipnotizada pelas imagens contrastantes da ocupação. Desse encontro entre imagem (fotos) e corpo-pesquisadora (eu), observo a produção de inquietações, um conjunto de experiências desarticuladoras de forças constitutivas de sentidos e referências estéticas. Sou convocada a estabelecer outras conexões, dialogar e deixar emergir uma nova relação que se compõe no espaço “entre” as forças constitutivas do corpo (eu) e imagens da ocupação.

O fato é que todas essas provocações me acometem enquanto observo as imagens e, posteriormente, elas tornam-se memórias, que seguem me visitando com uma cadência quase musical. Lançam minha narrativa-experiência do agora para uma série de questões que orbitam o universo da minha pesquisa e que, neste momento, assumem um caráter pouco disciplinado e um tanto caótico, justamente pelo fato de a pesquisa estar baseada nas práticas errantes, no caminhar como prática estética e na relação inventiva entre corpo e espaço (chão, território, cidade etc.).

Mas o que me parece ainda mais fascinante é, justamente, o reconhecimento da produção de sentido em meio a tamanha falta de delimitações pré-estruturadas, ou seja, a organização de sentidos *a priori*. Os sentidos parecem inventar-se *a posteriori*, à medida que caminho sem rumo em direção a uma prática de alteridade entre corpo e cidade, em busca do dissenso e não do consenso. Esse dissenso, que muitas vezes é característico do campo artístico, é refletido no espaço-tempo que se cria entre o que já está dado e o imprevisível. As forças são re-organizadas e re-inventadas enquanto possibilidades outras.

Pausa.

Deixa-me explicar melhor. Há o conhecido, o previsível e o esperado, mas há também o seu duplo oposto, proibido, indesejado. Isso porque em nossa sociedade-realidade vivemos em uma lógica binária, que qualifica as ações encaixando-as no sim e no não, no possível e no impossível, no correto e no errado. Essa forma de vir a ser serve exatamente ao *modus operandi* no qual convivem os corpos dóceis de Foucault.

Corpos vigiados, condicionados, e qualquer movimento fora dessa norma será punido. No entanto, o sujeito artista procura justamente encontrar uma dobra nesse movimento, um ponto de ruptura, que fuja das determinações dadas e provoque a abertura de possibilidades outras. Nesse contexto de abertura, de ramificação, a lógica dominante se desorganiza e, por um espaço de tempo, não encontra denominação, torna-se uma ação sem contorno, sem estrutura reconhecível; justo nessa condição, torna-se uma possibilidade outra e quiçá uma realidade por vir. A linha que outrora contornava o corpo e o espaço passa a fundir-se em corpo-espaço.

Pausa.

O movimento Povo Sem Medo surpreende por vários sentidos essa lógica binária e, justamente por isso, encontrou uma brecha no espaço-tempo do terreno negligenciado para habitar. Não sofreu resistência de imediato, pois não era reconhecido nesse binário certo e errado. Era um desvio, uma abertura (CAO, 2018).

Como os ciganos de Constant Nieuwenhuys e a comunidade do Campo boário de Careri, a ocupação Povo Sem Medo, em fluxo pela cidade (pois foram desprovidos de moradia fixa por fatores diversos, condição social e/ou migrações), encontra o *terrain vague* e decide pisar nesse chão. Decide compor com suas presenças-corpos outras formas de ser e estar, traçando com seus pés e sua força de trabalho e auto-organização, nesse solo negligenciado, um esboço de cidade utópica, no qual se vislumbra, nessa cidade, um espaço de convívio e uma morada segura.

No entanto, rapidamente torna-se uma violação, à medida que as autoridades, a mídia e, por fim, a sociedade no entorno passam a dar nomes à ação desconhecida, chamam de invasão, propriedade privada, vagabundos. A partir daí, podem vigiá-los e puni-los. Mas a brecha do não sabido já se abriu, desdobrando-se em novos agenciamentos de composição da realidade. Esse processo aproxima esse movimento político e social do campo artístico das possibilidades outras.

Seus corpos em movimento produzem sentidos e criam sujeitos sem medo: sem medo de sonhar, de inventar a própria realidade como forma de ganhar voz, de ganhar visibilidade e, assim, poder negociar, exigir, existir.

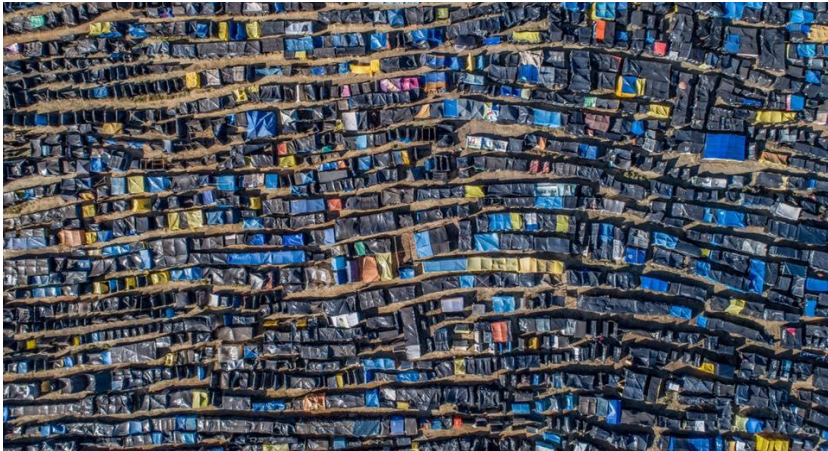
As imagens da ocupação sugerem uma cidade nômade e elástica que, como o circo, aparece e desaparece do dia para a noite na paisagem. Essa cidade, errante, que permeia os espaços entre e emerge criando

corpo no espaço vazio, faz-se ver como espaço possível e urgente. As vozes abafadas e os corpos invisibilizados fincam seus pés no solo urbano e fazem uma pausa, convocando sua existência e sua visibilidade.

Esse movimento revela um processo atravessado por aspectos múltiplos, encarnam em seus corpos o ponto de partida, a pausa e o ponto de chegada, e carregam em seu percurso a experiência inventiva do caminhar, na tentativa de traçar sua existência no mapa da cidade. Esses corpos rebeldes, que cansaram de ser negligenciados, provocaram uma ruptura do fluxo pré-estruturado da cidade e fizeram emergir uma New Babylon, auto-organizada, dialógica e aberta. São pessoas advindas de diversas culturas e regiões, mas que co-habitam a utopia social de moradia. Provocam a lógica dominante da arquitetura, do capital, da propriedade privada e abrem brechas inventivas de mundos possíveis. Tal qual os artistas expõem seus corpos no espaço, construindo uma poesia visual, potente e urgente.

Pausa.

Figura 3 – Ocupação Povo Sem Medo



Hoje não estão mais lá, mas sabemos que podem re-surgir na próxima esquina sem sentido da cidade permanente.

A relação entre ausência de utilização e o sentimento de liberdade é fundamental para compreender toda a potência evocativa e paradoxal do *terrain vague* na percepção da cidade contemporânea. O vazio é a ausência, mas também a esperança, o espaço do possível. O indefinido, o incerto também é a ausência de limites,

uma sensação quase oceânica, para retomar um termo de Freud, a espera da mobilidade e da errância [...] A presença do poder convida à fuga da sua empresa totalizante, o conforto sedentário chama pelo nomadismo desprotegido, a ordem urbana chama pelo indefinido do *terrain vague*, verdadeiro índice territorial das questões estéticas e éticas que suscitam as problemáticas da vida social contemporânea. (SOLÁ-MORALEZ, 1995, p. 61 *apud* CARERI, 2013, p. 43).

Pausa.

SIGAMOS...

Referências

CAO, Santiago. *Cartografias sensíveis em espaços públicos*. Disponível em: <http://santiagocao.metzonimia.com/oficina-cartografia>. Acesso em: 15 jun. 2018.

CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. *Walkscape: o caminhar como prática estética*. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. (Edição original: LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1975 [2000]).

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em: 8 jan. 2018.

“O tolo é o último
a saber”



Cê está vendo algum médico por cá?

Santiago Cao

Gostaríamos de começar este texto com a pergunta que o título introduz, porém, a figura do médico não vai ocupar aqui um papel relacionado à saúde dos corpos. Tratando-se de um texto crítico sobre espaços públicos e as possibilidades de ativar neles diversos projetos (artísticos, de gestão cultural, urbanismo etc.), o médico aparecerá aqui como ausência mais do que como presença. Porém, uma ausência denotada em outras presenças. Ou, precisamente por estar ausente, é que outras presenças poderão emergir e se tornar visíveis. Aliás, um visível invisibilizado. Como camadas de cidades: enquanto as olhamos “de fora e de longe”, as vemos vazias, abandonadas. Mas, se caminhássemos por essas ruas, numa perspectiva do corpo a corpo afetado, e sendo afetado pelos demais que também estão aí, esses outros e suas práticas possivelmente emergiriam diante dos nossos olhos com toda a vida com a qual preenchem esses espaços. E se tornariam presentes com uma força tal que, depois disso, não conseguiríamos voltar a olhar para esses fragmentos de cidade da mesma maneira, pois não há volta atrás uma vez que o afeto¹ nos atravessa.

¹ Entendemos por afeto aquilo que pode aumentar ou diminuir as nossas possibilidades de pensar, desejar, agir. Portanto, em tempos em que é frequente ouvir as pessoas associarem “afeto” a “carinho” – como se um fosse o sinônimo do outro –, falar de afetos se torna uma questão muito complexa. Assim, na tentativa de estabelecer uma diferenciação que nos ajude a pensar a respeito, iremos propor que, ainda que concordemos que o afeto não pode ser reduzido ao comumente chamado “carinho”, também não negaremos que o carinho seja um tipo de afeto. Porém, e para além das boas intenções de quem o professa, esse carinho, enquanto afeto, não poderia ser entendido como algo “bom” que só aumentaria a potência diante de outros afetos “maus” que a diminuiriam. Há carinhos que restringem as possibilidades das pessoas e há carinhos que as potencializam. Proporemos, então, que não há nada de bom ou de ruim nos afetos e que, dependendo da situação, inibir certas práticas hegemônicas pode ser necessário para garantir a existência e a permanência

A questão, então, seria como fazer para nos expormos cotidianamente a afetos que possam nos permitir olhar de maneira diferente para o mesmo fragmento de cidade, expandindo as possibilidades de relacionamento. Ou, quiçá, nos expormos a outros afetos, diferentes daqueles que instauram camadas isoladas umas das outras. E se pudéssemos perfurar os limites que geram essas camadas? E se esses limites só estivessem nos modos pelos quais olhamos a cidade e as práticas que nela são realizadas? E se a questão não fosse pôr o foco nos outros, mas antes na forma como olhamos para eles? Ou, ainda mais, nas formas que utilizamos para não olhar para eles? Para ver vazios onde há espaços preenchidos de práticas outras? Como se, na hora de ver pessoas em condição de rua reunidas numa calçada, as olhássemos só como pessoas socialmente excluídas e não pudéssemos ver que aí também elas estão ativando um lugar de encontros, de trocas e de fortalecimento microssoial. E que, ao se agregarem entre si, afetam esse espaço, tornando-o um lugar de inclusão dos excluídos. Aí, onde as práticas hegemônicas das maiorias não chegam, eles e elas conseguem ativar práticas outras que compõem outras cidades no mesmo perímetro urbano. Desse modo, aquele vazio que víamos existia no modo pelo qual olhávamos para ele: um olhar esvaziador e invisibilizador. Como poder, então, “escutar” essas outras práticas antes de agir com projetos nesses territórios? Como “olhar” para os preenchimentos antes que nossos olhares criem vazios? Ou, melhor dizendo, como fazer para que essas outras práticas possam preencher nossos modos de olhar e, com isso, passar a habitar também dentro dos projetos que geramos – e, dessa maneira, ter mais possibilidades de que as propostas que ativamos possam dialogar com os *con-textos*² nos quais estamos tentando agir?

Isso não é uma questão de empatia, de nos pormos no lugar do outro, mas antes de poder, por meio do outro, olhar para aquilo que essa pessoa vê e que nós, não podendo ver, invisibilizamos. É a possibilidade de olhar para os diferentes espaços nas cidades e ver neles as práticas que aí são realizadas, independentemente se essas são práticas que

de outras práticas menores, pelo menos, se pensamos nas cidades como sendo a diversidade de maneiras de habitá-las, e não como as doutrinas que estabelecem as formas corretas de fazê-lo.

² Entendendo por *con-texto* os saberes in-corporados cotidianamente pelas pessoas que habitam e se relacionam num mesmo território. Saberes que, como se de um “texto” se tratasse, (in)formam a respeito de como temos que nos relacionar aí, tanto com as outras pessoas quanto também com os espaços.

nós fazemos, faríamos ou alguma vez já fizemos. É a possibilidade de expandir o nosso repertório de conhecimentos, não para tomar posição a respeito, mas para poder olhar para os territórios de maneira mais complexa e não tão binária. Nem vazios urbanos, nem espaços preenchidos por práticas (re)conhecidas, mas antes espaços habitados por outros corpos que, realizando outras práticas, produzem cidades paralelas e coexistentes dentro do mesmo perímetro e, muitas vezes, invisibilizadas pela própria incapacidade de olhar para além dos saberes que, “de fora e de longe”, projetamos sobre elas.

Portanto, na hora de pensar projetos em espaços públicos, iremos propor que, antes de pensá-los como propostas isoladas que podem ser transportadas e levadas de um lado para outro, como se de pacotes se tratassem, se faz necessário focar precisamente nos *con-textos* que nesse fragmento de cidade podem estar ativos, e não só na ideia do proponente, pelo menos, se temos interesse de que as propostas dialoguem com as pessoas que aí transitam e habitam, integrando-as e provocando-as a participar ativamente do processo. Assim, gostaríamos de refletir sobre a questão dos espaços públicos nas cidades e os usos que neles são realizados. Mas, para isso, faz falta primeiramente questionar a noção de espaço público como algo estipulado por uma normativa e afirmar que o caráter de público se ativa justamente pelos usos que aí são realizados. Um espaço público que não é habitado não é mais do que uma materialidade carente de vida. As cidades, sem as pessoas que as habitam, tornam-se um cenário, um cartão postal genérico. Ou pior ainda: um museu de tijolos a céu aberto!

Começando pelos espaços públicos, gostaríamos de propor entendê-los como lugares de encontros. Porém, o encontro do qual estamos tratando não é o encontro dos “iguais”, mas das diferenças; diferentes modos de pensar, desejar, agir. Em resumo, diferentes modos de viver e habitar as cidades. Justamente por serem lugares de encontro das diferenças, os espaços públicos são lugares de conflito. Mas conflito não é aqui sinônimo de violência. Ainda que as violências sejam formas opressivas de resolvê-los, não são as únicas formas possíveis. Como, então, pensar em juntar as diferenças para expandir o repertório de possibilidades de habitar a cidade sem que elas se anulem entre si? Ainda mais: se conflito é aqui entendido como encontro das diferenças, como gerar, em primeiro lugar, encontros que possibilitem a emergência de conflitos, uma vez que há pessoas que passam a vida inteira umas ao lado das outras sem conseguir se encontrar? E, em segundo lugar, como provocar conflitos que não anulem as partes participantes, nem que

essas mesmas partes continuem sem se afetar o suficiente a ponto de manter a sua posição inicial depois de ter se encontrado? Provocar que as diferenças se encontrem numa tensão dinâmica, sem perdê-las nem apaziguá-las, fazendo com que umas contaminem as outras, expandindo o repertório de possibilidades para além do que cada uma dessas pessoas já podia. Algo “entre” elas começará a emergir como um possível outro. Uma síntese. Uma terceira posição, fruto de um consenso não opressivo: $1+1=3$.

Neste ponto do texto, voltando à questão inicial, aproveitaremos para perguntar(-nos): como podemos, através da ativação de projetos (artísticos, de gestão cultural, urbanismo etc.), participar da produção de conflitos nos espaços públicos, com a intenção de nos somarmos a essa expansão do repertório de possibilidades?

Se os espaços públicos fossem, por excelência, os lugares de encontro, caberia também nos perguntarmos o porquê do atual esvaziamento desses espaços e da atual tendência à homogeneização dos usos que neles são permitidos. E, principalmente, caberia questionar(-nos) se um espaço não habitado pode ainda ser considerado público. Portanto, gostaríamos de estabelecer uma diferenciação entre espaços e usos, e, especialmente, entre espaços públicos e usos públicos desses espaços.

Todavia, antes de entrar na questão do público, vamos tentar rever a noção mesma de *espaço*; para isso, proporemos entendê-lo como materialidades presentes nos territórios que têm a potência de afetar diretamente os corpos, organizando as práticas e formas de se relacionarem aí, inibindo, restringindo ou propiciando determinados tipos de usos. E, em caso de propiciá-los, o farão estabelecendo os modos como essas práticas terão que ser realizadas para que resultem *normais*.³ Portanto, de maneira provocativa, afirmaremos que todo *espaço* é opressor, pois organiza a vida dentro de possibilidades limitadas de pensar, desejar, agir neles. Todo *espaço* responde a Poderes hegemônicos,⁴ que o instauram, e participa da opressão dos corpos

³ Ao nos referirmos à *normalidade*, o faremos entendendo-a como aquilo que está atravessado pelas *normas*, não no sentido das normativas ou legislações vigentes, mas antes em relação aos saberes que organizam as práticas em cada território. Saberes incorporados pelos corpos que aí habitam, que podem guardar relação com as normativas, mas que não são a elas equivalentes; e que, inclusive, podem provocar a realização de práticas ilegais, porém *normais*, dentro desse território. Para evitar confusões com esse termo socialmente reconhecido, quando precisarmos fazer referência às *normas*, segundo o que estamos propondo, escreveremos a palavra em itálico.

⁴ Entendemos por “Poder hegemônico” a supremacia que opera em cada território, à qual se atribui o direito de decidir como, quem e quando determinadas práticas

cujas práticas são aí organizadas em função desses Poderes. Porém, os corpos podem não só se submeter a essa organização, mas também podem transgredir as *normas* aí ativas. Ou, ainda mais, desviá-las sem necessariamente transgredi-las.

Afirmaremos, então, que não são os *espaços* os que provocam ou incentivam as pessoas a realizar práticas desviantes, mas são os corpos que têm a potência de não necessariamente submeter-se às *normas*. Se a potência desviante partisse dos *espaços*, estaríamos dando a entender que são eles que provocam os desvios e que, portanto, os corpos poderiam ser qualificados como corpos dóceis. Politicamente, nosso posicionamento é uma aposta constante de olhar para os corpos, entendendo-os como potências disruptivas criativas que transbordam as restrições impostas, expandindo as possibilidades de pensar, desejar, agir para além das bordas da *normalidade* aí ativa; uma aposta na potência desviante dos corpos, porém, sem negar a potência *normalizadora* dos *espaços*. E, por isso, cabe uma chamada de atenção para olhar as práticas que neles se desenvolvem cotidianamente, antes de ativar nesses *espaços* projetos artísticos, políticas de gestão cultural, de urbanismo etc.

Agora, estabelecida a noção de *espaço* com a qual iremos trabalhar neste texto, vamos abordar a noção de *público* e proporemos que, possivelmente, essa questão não esteja relacionada só com os usos públicos, mas – e principalmente – com a *produção do público* da qual participam esses usos; porém, também com os usos privados e íntimos dos espaços públicos. Portanto, vamos fazer alguns comentários a respeito das qualidades daquilo que chamaremos “público”, independentemente de se tratar de um *espaço* ou de um uso. Em relação a isso, mencionaremos também as qualidades daquilo que chamaremos “privado” e “íntimo”.

podem ser realizadas de maneira *normal*, independentemente se esse papel é ocupado abstratamente por uma instituição ou concretamente por pessoas comuns. Entendemos que todos nós ocupamos, ao longo do dia, diversos papéis sociais, dependendo dos *con-textos* pelos quais transitamos, e, com isso, nos expomos a ocupar papéis socialmente hegemônicos. Ainda que seja na hora de decidir quem pode ou não ingressar no “nosso” *espaço* e o que aí poderá ser realizado. Hegemonia de um Poder socialmente “justificado” e sustentado pelo direito à propriedade privada, direito de classe, de gênero etc., com argumentos do tipo: “esse é o meu espaço, e, se você não gostar, pode ir embora”, ou “aqui decido eu”. Ou, tão simplesmente, quando se faz o que o outro quer para evitar a emergência de um conflito (o Poder da hegemonia tem muitas caras e nem sempre se apresenta como uma *im-posição* baseada numa força de choque ou numa instituição dominante. Às vezes simplesmente manifesta-se pela *im-posição* de um *consenso opressivo* do tipo $1+1=1$).

Assim, propomos que o *público* tem como qualidade ser agregador de corpos e ativador de práticas diversas. O *privado*, no entanto, tem a qualidade de ser excludente de determinados corpos e inibidor de certas práticas. E, finalmente, o *íntimo* aparece aqui gerando uma ruptura entre o binário público/privado, e podemos dizer que ele nem exclui nem agrega... mas, antes, não “convida”.

A partir dessas três categorias, pensaremos na questão dos *espaços* e dos usos. Dessa maneira, se um *espaço* é uma materialidade que organiza os corpos e suas práticas, diremos que um *espaço público* é uma materialidade que organiza os corpos numa maneira particular de agregá-los nesse fragmento de cidade, provocando a ativação de práticas diversas. Será *agregador* não só por não haver limites físicos impedindo o acesso a eles, mas também porque a sua materialidade parece possuir a qualidade de “convidar” as pessoas a habitá-los de maneiras diversas. Porém, afirmaremos que os espaços públicos são públicos não porque uma categoria assim os define, ou porque uma legislação assim os estipula, mas antes pelos usos que neles são realizados. Ainda mais, arriscaremos afirmar que a *produção do público* não tem, necessariamente, relação com os usos permitidos pelas legislações vigentes em cada cidade, mas antes com as possibilidades de habitar os espaços públicos de maneiras diversas e agregadoras, ainda que isso signifique transgredir as leis. É nesses corpos e nas práticas que realizam que desejo colocar o foco, e não só nas materialidades em que tais práticas são executadas. Portanto, entraremos agora na questão dos usos e proporemos, resumidamente, três tipos de usos e suas distintas qualidades:

- *Usos públicos: agregadores.* São práticas que, realizadas por uma ou mais pessoas, provocam outras pessoas a participar delas, ou que habilitam que outros usos desse *espaço* possam, simultaneamente, ser aí praticados;
- *Usos privados: excludentes.* São práticas realizadas por uma ou mais pessoas que, de maneira explícita, impedem que outras pessoas possam participar delas, ou que evitam que outros usos sejam, simultaneamente, praticados no mesmo *espaço*;
- *Usos íntimos: não convidativos.* São práticas realizadas por uma ou mais pessoas que, ainda sem excluir explicitamente os demais aí presentes, não os “convidam” a se somar na prática desse *espaço*, ou a realizar outras práticas diferentes.

Esses usos, porém, não são próprios dos espaços públicos e podem acontecer também em espaços privados e íntimos, tanto um uso por vez quanto os três usos sendo praticados ao mesmo tempo. Mas, sendo que aqui estamos tratando das práticas que acontecem nos espaços públicos, neste texto faremos referência somente a esses *espaços*. Portanto, os *usos públicos* de um espaço público serão aqueles praticados por uma ou mais pessoas, cuja ação provocará que outros se sintam estimulados a fazer uso desse *espaço*, agregando-se nessa prática ou ativando, simultaneamente, outras. Os *usos privados* de um espaço público são aqueles que impedem que algumas pessoas possam participar simultaneamente dos usos desse *espaço*, excluindo-as, assim como impedindo, também, que certas práticas possam ser aí realizadas. Finalmente, os *usos íntimos* de um espaço público são aqueles usos que, ainda sem haver nada evidente que impeça as demais pessoas de participar, ativam nelas determinadas sensações que as manterão afastadas por não se sentirem convidadas a essa prática, tampouco provocadas a gerar outros usos simultâneos nesse mesmo *espaço*. Como se a presença de certos corpos ou práticas aí presentes estivesse demarcando uma zona difusa na qual não fica claro quem pode e quem não pode participar, nem o que pode ou não pode ser realizado de maneira simultânea.

Porém, para um *espaço* se tornar público, através das práticas aí ativadas, não terá sentido afirmar que nele só poderão ser realizados usos públicos. Pois, se o público tem como qualidade ser agregador de corpos e práticas diversas, a exclusão de usos privados e íntimos significaria uma contradição dessa qualidade intrínseca. Para resolver esse impasse, arriscaremos afirmar que, para que um *espaço* se torne público, precisará ser habitado, simultaneamente, por usos públicos, privados e íntimos, porém, sem que nenhum deles seja ativado de maneira hegemônica. Assim, um uso pode acabar possibilitando a ativação de outros, participando, nesse *espaço*, da emergência de desvios que, sem transgredir as *normas*, expandam as possibilidades de habitar e se relacionar aí, participando, portanto, da *produção do público* nesse fragmento de cidade.

A título de exemplo, pensemos num carrinho de venda de espetinhos, imagem muito frequente nas ruas da maioria das cidades brasileiras. Formalmente, essa prática poderia ser inserida dentro daquilo que chamaríamos “uso privado do espaço público”, pois só poderiam participar ativamente nessa prática transacional aquelas pessoas que podem pagar para consumir esses espetinhos, excluindo, portanto, todas as demais que não podem pagar. Mas, olhando para

essas situações, é frequente ver que aí não há só pessoas consumindo, mas também outras que, independentemente de poder ou não fazê-lo, compartilham do mesmo *espaço*, seja conversando, seja vendendo ou consumindo outros produtos etc. Prestando atenção a esse detalhe, podemos pensar que esse uso não é praticado de maneira hegemônica, pois possibilita que outros usos – tanto privados quanto íntimos – sejam realizados simultaneamente. E, ainda mais, poderíamos pensar que essas pessoas todas se encontram aí, fazendo uma ocupação do espaço público, graças àquele uso privado descrito. Portanto, poderíamos supor que, se ele não estivesse sendo aí ativado, possivelmente as pessoas não teriam se detido, e, com isso, aquele lugar de encontros não estaria acontecendo. Logo, esse *espaço* teria sido mais um *lugar* de passagem, onde a maioria das pessoas não se detém sequer para conversar. Mas, o fato de agregar corpos e provocar que outras práticas aconteçam simultaneamente não o converte num uso público, mas antes num uso privado, que participa da *produção do público* nesse *espaço* da cidade.

Acho interessante entender os *espaços* e os *usos* através dessas três qualidades, pois, voltando à questão dos projetos nos espaços públicos, é frequente que, ainda que intentemos ativar propostas que participem da *produção do público*, nem sempre o conseguimos. Muitas vezes, quem participa da execução de determinadas propostas para espaços públicos acaba sendo quem foi formalmente convidado. Porém, as pessoas que habitam e se relacionam nesse fragmento da cidade costumam ficar olhando de longe, sem serem afetadas o suficiente para entrar nas dinâmicas aí ativadas. Ou, quiçá, são afetadas por outros saberes. Ainda que não haja intenção por parte dos proponentes de excluí-las, tais saberes não as provocam a se sentir “convidadas”. Portanto, não poderíamos afirmar que se trata nem de um *uso público* nem de um *uso privado*, mas da ativação de um *uso íntimo*, com o qual, ao invés de jogar a responsabilidade nessas pessoas (como muitos discursos atuais fazem, sob o pretexto de “formar novos públicos, novas audiências” que possam entender as propostas contemporâneas), poderíamos agir refletindo sobre os nossos projetos e as maneiras como os estamos levando para esses *espaços*. Poderíamos questionar, também, a partir de quais saberes os estamos criando, bem como quais outros saberes estamos deixando de fora. E, principalmente, quais são as pessoas que acabam ficando de fora e quais práticas podem acabar sendo inibidas por ter, acidentalmente, invisibilizado essas pessoas na hora de criar esses projetos.

Assim, o foco terá que ser colocado nos espaços públicos onde queremos ativar os projetos e, principalmente, nas práticas que aí já podem ser realizadas. Entendê-las como necessárias para a existência e a permanência das pessoas nesse fragmento de cidade. Independentemente de serem, como dissemos anteriormente, práticas que nós fazemos, fariamos ou já alguma vez fizemos. Para isso, é necessário colocar nossos corpos em contato direto com esses *espaços*, caminhar por eles, encontrarmo-nos com as pessoas que os habitam. “Escutar” o que neles pode já ser dito, entendendo-o como discursos em ação que precisam de uma *escuta sensível* para serem ouvidos. Uma escuta corpo a corpo, afetando e sendo afetados pelas pessoas que aí habitam e se relacionam, para, através dessa afetação, poder saber algo mais, para além do que já estávamos sabendo “de fora e de longe”. Não para escolher entre um saber ou outro, mas para expandir o repertório de saberes e, com isso, elaborar projetos que possam *com-por* essas práticas urbanas e não só *im-por* nossas próprias formas de habitar as cidades; pelo menos, se o que nos interessa é participar da *produção do público*, potenciando com isso uma vida comum nos espaços públicos. Porém, um comum que agregue e integre os diferentes modos de habitá-los sem que se anulem entre si, expandindo o repertório de possibilidades de se relacionar nesses *espaços*.

Em relação a essa “escuta” sensível dos territórios, e para ir “finalizando” o texto, gostaria de trazer o relato de um encontro maravilhoso que me permitiu olhar de outra maneira para o mesmo lugar. Esse encontro aconteceu em agosto de 2018, na cidade de Santos (São Paulo). Mais precisamente, na estação de embarque de catraias, na região da Bacia do Mercado (uma área da cidade conhecida como perigosa e habitada, majoritariamente, por pessoas em condição de rua, trabalhadoras sexuais e usuários de drogas). Um lugar marginalizado pela grande cidade. Naquela época, me encontrava desenvolvendo um projeto, apoiado pelo Instituto Procomum e o LABxS (Lab Santista), e fazia um mês que estava articulando com várias pessoas na formação de um grupo, para trabalhar com a metodologia das *cartografias sensíveis*⁵ em espaços públicos daquela região. Nesse último dia de

⁵ As *cartografias sensíveis* são uma metodologia que venho desenvolvendo há alguns anos e que se propõe como um meio possível de ativar “escutas” nos territórios onde pretendemos agir, tanto com práticas artísticas quanto com políticas de gestão cultural e urbanismo. Ou, ainda, extensível a outros tipos de práticas que não necessariamente pertençam a esses campos, mas que também se proponham não só a dizer como a

trabalho coletivo, enquanto eles e elas participavam da ativação de um *dispositivo performático*⁶, optei por ficar observando de longe para não ser associado à situação gerada e, desse modo, tentar também observar os desdobramentos e reverberações dessas afetações, para além das ações do grupo ativador. Para não ficar em evidência, resolvi fazer o que muitas das pessoas aí faziam... beber cachaça na frente das várias barraquinhas que tem por lá. Comprei uma “dose” por 50 centavos e me sentei num banco de madeira. Não se passaram nem cinco minutos, e já tinha outra pessoa sentada no mesmo banco, também com um copo de plástico, contendo a mesma cachaça. Começamos a trocar ideias, e a conversa se estendeu por mais de uma hora e mais de uma dose. Num dado momento, aproveitei para lhe perguntar se ele achava essa região tão perigosa quanto as pessoas de fora falavam. Ele respondeu que não e, indicando para eu olhar para uma pessoa que cantava “sozinha” em evidente estado de ebriedade, disse:

– Que mal vai fazer para nós um homem desses? Nenhum. Ele vai buscar a felicidade e com dois reais ele encontra com tanta facilidade a felicidade. Ele toma quatro dessas, e daqui a pouco vai dar sono nele, e vai atravessar por lá e vai dormir ali embaixo.

escutar os territórios, com a intenção de construir neles relações não hegemônicas. Porém, uma *escuta sensível*, resultante da afetação *corpo a corpo*. Nesse sentido, entendemos o *sensível* como um modo de conhecimento que podemos acessar por meio do nosso corpo, afetando e sendo afetado por outros corpos. É a possibilidade de interpretar aquilo que foge da linguagem comum estruturada pela razão dominante em cada território. Acreditamos que nos aproximarmos dos espaços públicos, a partir da dimensão do *sensível*, pode aportar não só afirmações, mas também – e principalmente – novos questionamentos a seu respeito.

⁶ A respeito do *dispositivo performático*, iremos propor pensá-lo como um complexo tecido no qual o corpo do performer terá como função ser um provocador, um detonador de situações que se espalharão e reverberarão de maneira rizomática. Nesse sentido, aquele corpo não se tornará um centro com pessoas observando-o em redor. Enquanto dispositivo rizomático, cada encontro de pessoas que se juntem para falar a respeito do que “ali” estaria acontecendo gerará, simultaneamente, outro “centro”, coexistente. Dessa maneira, a Performance estará participando da produção de um relato coletivo, que não terá começado com a proposta do artista nem finalizará com a sua retirada do lugar. Sendo potência disruptiva, o corpo, na Performance, *fala*, mas também *faz falar*. Escuta e possibilita escutar. Entendendo isso como uma *escuta sensível*, através do corpo todo que é atravessado, afetado pelo que, nesse momento e nesse lugar, está sendo *dito*.

E assinalou na direção da cobertura de uma casa abandonada. Depois continuou:

– Amanhã ele vai acordar cedo e vai arrumar 50 centavos para tomar o café da manhã aí no Bom Prato.⁷ Depois, ele tem o intervalo de quatro horas para arrumar um real, e aí ele almoçou. E daí ele tem mais quatro horas para arrumar outros dois e já tem para beber. É o lugar certo, né? Porque ele iria querer ir embora daqui? Eu mesmo escolhi morar perto daqui. Já estive em situação de rua, mas agora tenho emprego e alugo um quarto a duas quadras daqui. O lugar em que eu me sinto bem é aqui. Porque a gente é mais humano aqui. E se cê vai para um lugar mais refinado, cê só é alguém se chega com alguma coisa, mas aqui não. Aqui todo mundo vai ser seu amigo. Se cê não tem para beber, outro paga. Outro dia outro não tem, cê paga. E assim vai. Aqui a pinga é 50 centavos. Se for lá num bar da praia, é três reais. Aqui pago 50 centavos e converso com todo mundo. Então, porque eu ia querer pagar seis vezes mais pela mesma cachaça e ainda ter que beber sozinho?

Então, perguntei: “Seu Aguinaldo” – esse era o nome dele –, “se aqui é tão de boa, por que você acha que essa região tem fama de perigosa?”. Respondeu: “Tem uma piada que fala assim”:

– O cara cuidava da sua única filha. Ela saía para trabalhar todos os dias e se envolveu com um médico. Chegou na casa e falou para a mãe: “Mãe, estou namorando”. E a mãe, chorando, disse: “Ai, meu Deus do céu! Quando teu pai souber vai matar você!”. E a filha respondeu: “É por isso que falei para a senhora primeiro. Eu queria que a senhora fosse falando para ele aos poucos”. Então, a mãe fez isso e falou para o marido. Então, ele ficou sabendo que o cara ia chegar nesse dia para pedir a mão da filha. Que é o que ele fez? Foi lá debaixo da cama, catou a espingarda, carregou os cartuchos mais grossos e ficou esperando. Quando o namorado da filha chegou na frente da casa com um carrão, o pai viu ele e foi correndo esconder a espingarda debaixo da cama. Quando abriu a porta, pegou na mão do cara que ainda estava com sangue, pois ele era médico, e depois o abraçou dizendo: “Meu filho!”. Imagina, ele todo feliz com o cara que era médico, doutor.

⁷ O “Bom Prato” é um programa de alimentação do Governo do Estado de São Paulo, criado em dezembro de 2000 para servir refeições a preços acessíveis à população de baixa renda.

Daí passou uns dois meses, e a filha dele chegou e falou: “Pai, eu larguei dele”. Ele falou: “O quê?”. Então foi para o quarto e pegou debaixo da cama a espingarda e disse para ela: “Vai lá e casa com ele, senão eu te mato”.

“Cê entendeu?” me perguntou, para depois continuar:

– E se fosse eu [quem tivesse chegado para pedir a mão dela]? Ele me matava! Mas, como o cara é médico, o pai ficou todo feliz com ele. Ainda que médico também pode ser corrupto ou má pessoa ou viciado. Mas, ainda viciado, ele é médico. Então, agora cê entende por que aqui tem fama de ser um lugar perigoso? Olhe para os lados... Cê tá vendo algum médico por cá?

“Nem só de pão
vive o homem”



Corpo, máscara e tambor: interseções entre política e carnaval nas ruas de Londres (1999) e no sambódromo do Rio de Janeiro (2018)¹

Fátima Costa de Lima

*Ratos e urubus, larguem a minha fantasia
Deixem-me brincar meu carnaval.*
Joãosinho Trinta²

¹ O texto foi escrito a partir da participação da autora no debate sobre o documentário *La imaginación radical (carnavales de resistencia)*, no dia 4 de abril de 2018. A projeção e o consequente debate sobre esse filme estrearam o Ciclo de Cinema *Cidades Rebeldes*, coordenado pelo professor Paulo Raposo no curso “Direito à Cidade, Espaço Público e Performance”, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC. Disponível em: <https://pauloraposo.wixsite.com/cidadedesrebelde/sesoes>. Acesso em: 9 out. 2018.

² Frase do enredo e do samba-enredo de “Ratos e urubus... larguem minha fantasia!”, de 1989, da Beija-Flor de Nilópolis. Essa expressão emblemática é a resposta de Joãosinho Trinta à crítica de seu carnaval anterior, quando as escolas de samba homenagearam a Abolição da Escravatura (episódio da história do Brasil ocorrido em 13 de maio de 1888). Em 1988, o carnavalesco mostrara na pista do sambódromo uma África rica e triunfante e, por isso, foi acusado de fazer um desfile que a comunidade do samba não poderia entender, pois não tinha formação cultural para isso. Na crítica da crítica, Joãosinho afirmou: “Pobre gosta de luxo, quem gosta de lixo é intelectual”. O desfile de 1989 da Beija-Flor de Nilópolis, um marco na história das escolas de samba, ficou conhecido como o carnaval do luxo e do lixo (LIMA, 2011).

Neste texto, intersecciono reflexões sobre arte e política na abordagem crítica de três acontecimentos. Um deles é o *Global Carnival Against Capital* (Carnaval Global contra o Capital);³ e, mais especificamente, uma *street party*,⁴ celebrada em Londres no dia 18 de junho de 1999. Conhecida como J-18, essa festa de rua faz parte da Ação Global dos Povos (AGP), uma combinação da resistência dos mais diversos movimentos de base e de militantes de todo o planeta. Os outros foram desfiles carnavalescos realizados nas madrugadas do domingo, dia 11, e de segunda-feira, dia 12 de fevereiro de 2018, quando o sambódromo carioca viu retornar a já quase centenária⁵ tradição das escolas de samba de tematizarem denúncia política e protesto social. Com os enredos “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?” e “Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu”, a Paraíso do Tuiuti e a Beija-Flor de Nilópolis sagraram-se, em 2018, respectivamente, vice-campeã e campeã do Concurso da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa), organização formada pelas escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro.

Meu objetivo neste artigo é discorrer sobre o uso político do corpo, da máscara e do tambor em festas urbanas de resistência social, com as quais esses elementos carnavalescos contribuem para expressar denúncias e protestos políticos. Por fim, teço considerações sobre a festa de rua e os carnavais de escola de samba que, em sua condição de “exceção da exceção”, transformaram, tanto a cidade de Londres quanto os desfiles no sambódromo carioca, em espaços públicos de exposição dos efeitos perversos do sistema capitalista nas sociedades em que se

³ Para maiores informações, consultar o endereço eletrônico *Reclaim the Streets*. Disponível em: <https://www.reclaimthestreets.net/>. Acesso em: 9 out. 2018.

⁴ Como explicado no filme de Expósito, as *street parties* inglesas nasceram da necessidade de interromper projetos de construção de grandes avenidas. Sua estratégia é a ação direta para a ressignificação das ruas: nelas, os corpos de ativistas e militantes dançam, tocam e cantam em protesto à economia política que transforma as ruas em grandes avenidas e, desse modo, delas retiram o trânsito dos corpos populares em prol da passagem das máquinas chamadas carros e seus similares. As *street parties* se distinguem dos tradicionais protestos políticos (supostamente mais sérios e organizados) pela ocupação do espaço público sob a insígnia do desejo e prazer, com carnaval e alegria.

⁵ A historiografia sobre as escolas de samba considera que o primeiro desfile aconteceu com a saída carnavalesca da Deixa Falar, em 1928; ou seja, há 90 anos. Nesse quase século, muitas foram as questões sociais e políticas abordadas nas sinopses e nos enredos (documentos escritos que dão partida a todo o processo de montagem de um desfile carnavalesco) dos mais diversos desfiles. Ver Lima (2011).

inserir. Antes, desenvolvo brevemente os conceitos de “acontecimento”, “alegoria” e “politização da arte”, a fim de estabelecer um referencial teórico para essas reflexões.

Pensando criticamente com Badiou, Žižek e Benjamin

A partir de sua “teoria sistemática da arte, da ciência, do amor e da política”, Alain Badiou (2015, p. 173) propõe que o acontecimento, ao surgir no mundo, transforma-o. Não se trata necessariamente de um grande marco histórico como, por exemplo, a Revolução Francesa; antes, refere-se ao singelo acontecer de um corpo ou de um afeto. Segundo Badiou (2002), é o procedimento artístico que, iniciado com o acontecimento, produz as obras a que a reflexão crítica fornece (ou não) um significado retroativo de verdade.

Avanço com Slavoj Žižek (2017, p. 170), para quem o acontecimento produz, “em situações de crise profunda, uma divisão autêntica [...] entre os que desejam se arrastar dentro dos velhos parâmetros e os que têm consciência da mudança necessária”. Pois,

Num acontecimento, as coisas não apenas mudam: o que muda é o próprio parâmetro pelo qual avaliamos os fatos da mudança, ou seja, um ponto de inflexão muda todo o campo no qual os fatos aparecem. É fundamental ter isso em mente hoje, quando as coisas mudam o tempo todo [...]. No capitalismo, em que as coisas precisam mudar o tempo todo para continuarem sendo as mesmas, o verdadeiro acontecimento seria transformar o próprio princípio de mudança. (ŽIŽEK, 2017, p. 165).

No intuito de mudar o “princípio de mudança”, não é exatamente a “configuração” de Badiou e sim a “constelação” benjaminiana que me permite observar a expressão estética numa festa de resistência política e em duas alegorias de desfiles carnavalescos.

No prólogo de *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin (2011) apresenta sua crítica da teoria da arte. Dois dos objetivos dessa crítica são promover a ressignificação de termos e reutilizar conteúdos filosóficos com finalidades outras que não as do classicismo alemão. O autor percebe que, se por um lado a poesia e a teoria do século XIX contribuíram para a construção da estética da modernidade com a dialética,

que gera o movimento que aproxima arte e história, por outro lado, ao valorizar o símbolo, elas discriminaram uma figura de linguagem: a alegoria. Formulada a partir da analogia em que “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 2011, p. 22), na constelação alegórica, um termo toma o lugar de outro e produz uma série infinita de sentidos que, paradoxalmente, aproximam-se e se afastam um do outro. Eis a constelação que organiza ideias, conceitos e coisas no presente texto.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin *et al.* (2012, p. 34) propõe a “politização da arte” em oposição à “estetização da política”. Essa mesma oposição, Marcelo Expósito (2009) a desenvolve em “Lecciones de história. Walter Benjamin, productivista” para apoiar em Benjamin o deslocamento da produção da arte para a ação direta na sociedade. Em Benjamin, a estetização da política contribui para a legitimação do fascismo, enquanto a politização da arte é tarefa do comunismo (tal qual o autor o entende naquele momento histórico). Penso que os carnavais de resistência e os carnavais brasileiros apontam nessa direção quando fazem oposição política direta ao e a contrapelo⁶ do que denomino “estetização da arte” contemporânea – a qual, embora se pretenda crítica, não alcança a urgência de transformação social que, no contexto atual de ascensão mundial do conservadorismo e do fascismo, necessita que toda arte seja radicalmente pública. Vamos, então, às ruas, às festas e aos carnavais.

Corpo e tambor, máscara e alegoria

Inspirado em *Notes from Nowhere*⁷ (Notas de lugar nenhum), o filme do benjaminiano Marcelo Expósito⁸ propõe, no seu início: “Fazer-nos juntos e múltiplos”. Em seguida, a imagem de uma máscara rebelde antecipa a definição tripla do carnaval à la Bakhtin (2002): antropológico, carnaval é jogo, rito e comicidade; cultural, é festa: não separa a arte da vida; artístico, é corpo, máscara e tambor, três elementos que aparecem repetidamente em *carnavales de resistencia*.

⁶ “Escovar a história a contrapelo” é a expressão com que, na tese VII de “Sobre o conceito de História”, Walter Benjamin (2012, p. 13) subverte a tarefa do historiador materialista a partir do reconhecimento dialético de que “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”.

⁷ Disponível em: <http://weareeverywhere.org/>. Acesso em 19 mar. 2018.

⁸ Exemplo disso é sua fala em *El arte...* (2014).

Se no J-18 a bandeira política de salvação do meio-ambiente planetário encontrou na festa carnavalesca a expressão que guiou a população londrina às ruas, nos desfiles carnavalescos foi “um arrastão de alegria e de emoção”⁹ que empunhou o “bastião [...] quilombo da favela”¹⁰ contra o abandono social e o racismo a que é sujeitada ainda hoje a população brasileira pobre e negra – situação agudizada após o golpe que interrompeu o mandato da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. A carnalidade¹¹ da festa londrina e das escolas de samba brasileiras forma a tomada de posição política frente às questões que assolam o planeta, ora em processo de devastação pelo que o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018a) estabelece como estágio atual da necropolítica.

Nesse estágio, o capital ameaça com mais um lance do desenvolvimento evolutivo dos corpos em mercadorias, cujo marco inicial é a escravização dos/as africanos/as durante o processo colonizador – uma história que o Brasil conhece muito bem. Atualizado nesses primórdios do século XXI, promove o “devir negro do mundo” – uma outra expressão de Mbembe (2018) que, dessa feita, nomeia o terror que nos transforma a todos/as em alvos da violência exterminadora, a única que parece satisfazer a gula ávida do capital. Assim como aconteceu na Colônia Portuguesa, hoje o mercado global lida com o corpo vivo como algo a ser explorado como valor de troca, como coisa.

Foi esse o tema da escola de samba Paraíso do Tuiuti em 2018. Se o J-18 londrino fez da festa carnavalesca a prática política dos corpos num movimento social nas ruas, a Paraíso do Tuiuti e a Beija-Flor de Nilópolis fizeram dos corpos escravizados e abandonados os temas de seus carnavais no sambódromo. Serão esses corpos que, juntamente com a máscara e o tambor, centralizarão a seguir a operação dialética entre a política carnavalesca do J-18 e os carnavais politizados das escolas de samba.

⁹ Trecho da seguinte estrofe do samba-enredo da Beija-Flor: “Mas o samba faz essa dor dentro do peito ir embora / Feito um arrastão de alegria e emoção o pranto rola / Meu canto é resistência no ecoar de um tambor / Vem ver brilhar mais um menino que você abandonou” (MONSTRO É AQUELE..., 2017, p. 360).

¹⁰ Trecho do refrão do samba-enredo da Paraíso do Tuiuti: “Não sou escravo de nenhum senhor / Meu Paraíso é meu bastião / Meu Tuiuti, o quilombo da favela / é sentinela da libertação” (MEU DEUS..., 2017, p. 208).

¹¹ Carnalidade é um neologismo que criei em diálogo com a “teatralidade”, conceito que, apoiando-se na abertura e ampliação da relação entre teatro e vida, produziu novidades nas práticas e nos estudos teatrais e performáticos desde o final do século XX. A carnalidade, porém, parte da constatação de que essa relação sempre existiu na história do carnaval, é originária e condição *sine qua non* das festas carnavalescas.

Sobre os corpos que saíram às ruas no J-18, eles avançam coletivamente para ultrapassar o existente com suas bicicletas (contra os carros), faixas com dizeres revolucionários (contra as mercadorias) e fantasias (contra ternos e gravatas). Segundo Expósito (nos dizeres do filme), são corpos de atores que se confundem com espectadores que não assistem, mas vivem a festa. Desse modo, eles instauram outra vida, a qual desrespeita as fronteiras espaciais e desafia as forças de segurança ao abrir as ruas a um tempo extracotidiano para os corpos de carne e sangue. Segundo Expósito (LA IMAGINACIÓN..., 2004, 35'21", tradução livre minha),

Os prazeres do corpo foram proibidos na esfera pública da política, e a excitação do erotismo se viu reclusa aos estreitos confins da sexualidade privada, mas o carnaval devolve ao espaço público não os corpos perfeitos que promovem o consumo, mas o corpo cálido e carnoso, com sangue e entranhas, órgãos e orifícios.¹²

No caso das escolas de samba brasileiras, o que vimos em seus desfiles são corpos em sua maioria negros que representaram a história da escravização e o abandono social. Em seus primórdios históricos, no final dos anos 1920, as escolas de samba surgiram de pequenas comunidades pobres e negras que se constituíram por meio de movimentos de ocupação dos morros da cidade, no período pós-abolição da escravatura. Até os dias de hoje, em seu cotidiano, essa população sofre em seus corpos os efeitos da exploração do trabalho precarizado. Se, na Europa, a exploração promovida por economias políticas começa a gerar altos índices de desigualdade social, no Brasil (como na América Latina), essas mesmas políticas fundam há séculos a diferença étnico-racial entre brancos europeus, os colonizadores, e indígenas e negros escravizados, os colonizados. Elas não são, pois, nenhuma novidade, pois integram um processo histórico vil que se apoiou no trabalho escravo desde o século XVI e que parece não ter fim.

Mas partes desse fim aparecem de vez em quando no carnaval. Em 2018, numa única noite, o sambódromo fez-se espaço de liberdade e valorização desses corpos explorados que, no cotidiano das ruas, são

¹² No original: “*Los placeres del cuerpo están han sido prohibidos en la esfera pública de la política, y la excitación del erotismo se ha visto reclusa en los estrechos confines de la sexualidad privada, pero el carnaval devuelve al espacio público, no los cuerpos perfectos que promocionan el consumo, sino el cuerpo cálido y carnoso, con sangre y entrañas, órganos y orificios*”.

tratados como fantasmas invisíveis ou, quando são vistos, tornam-se alvos preferenciais da violência de Estado. Contra essa invisibilidade e essa violência tocaram os tambores da Paraíso do Tuiuti e da Beija-Flor de Nilópolis.

Tambores abundam no J-18: em Londres, corpos em sua maioria europeus e brancos integravam pequenas baterias a percorrer as ruas lado a lado com a massa em protesto contra a política global, o que inclui o Brasil. Tambores são o coração dos carnavais brasileiros, festas que simplesmente não acontecem sem eles. Se, por um lado, nossa festa do samba nunca se fez sem esses instrumentos de origem africana, por outro, a história cultural brasileira é também a história da violência de Estado contra o samba e seus tambores. Segundo José Ramos Tinhorão (1998, p. 274-275), no começo do século XX, para as classes mais baixas, a “norma policial comum era a repressão [...] qualquer grupo unido para cantar e fazer figurações de dança ao ar livre, ao som de palmas, atabaques e pandeiros era por princípio enquadrado [...]”. Tanto os 250 ritmistas fantasiados de feitores de escravizados da Bateria Supersom da Paraíso do Tuiuti quanto os 280 ritmistas que representavam malandros boêmios na Bateria Poderosa da Beija-Flor bateram em seus tambores essa história da repressão policial contra a cultura negra.

Ainda hoje, tambores são objetos de leis discriminatórias e da repressão social: das leis do silêncio que não permitem som alto depois das 22 horas; da vizinhança que mais silencia quanto mais é silenciada, tomando concretamente para si o papel de informantes da polícia; e de igrejas evangélicas que mal disfarçam o discurso de ódio que inculca nos fiéis sentimentos de antagonismo e rivalidade em relação aos que professam os cultos afro-brasileiros e a cultura negra.

Como exemplo da repressão policial no carnaval de 2018, cerca de setenta blocos¹³ de Belo Horizonte se uniram para protestar na festa popular denominada Vira o Santo, que acontece na semana posterior ao feriado carnavalesco. Organizadas previamente entre si, as agremiações saíram às ruas da capital mineira carregando “uma grande faixa com a frase ‘Carnaval não é caso de polícia’, [e] foliões cantaram: ‘não é coincidência: não tem polícia, não tem violência’” (OLIVEIRA, 2018, s. p.). Mas, se os tambores e os corpos dos ritmistas não estão seguros

¹³ Blocos são agremiações organizadas de rua que reúnem um grupo social ou de vizinhos que se fantasia e sai às ruas no carnaval. Em 2018, no Rio de Janeiro, desfilaram 473 blocos e realizaram 596 desfiles (CARNAVAL..., 2018).

nas ruas, eles brilham na história do carnaval e no sambódromo¹⁴ com seu protagonismo na militância cultural contra o mascaramento da violência de Estado em um serviço público: o policial.

Mas a máscara tem usos diversos. Como explicado no filme de Expósito, nos carnavais de resistência a máscara serve tanto para a divulgação quanto para a consecução de cada festa contra o capital, que

expressa a alegria das sucessões e das reencarnações, a alegre relatividade e a negação da identidade e do sentido único. É uma expressão das transferências, das metamorfoses, da violação das fronteiras, da ridicularização, dos apelidos. O grotesco se manifesta em sua verdadeira essência através da máscara. (LA IMAGINACIÓN..., 2004, 36'35-36'59", tradução livre minha).¹⁵

O grotesco já dava o tom da performance dos primeiros mascarados que saíam às ruas cariocas na virada do século XIX para o XX e, com suas fantasias e máscaras, uniam a brincadeira carnavalesca e o enfrentamento à repressão policial na *belle époque* da primeira República – que, inclusive, chegou a proibir carnavais inteiros (SOIHET, 1998). Nos desfiles em questão neste texto, o potencial da união entre o gozo da festa e a força da resistência social se mostra em duas alegorias.

O Monstro é a alegoria principal que aparece no desfile da Beija-Flor de Nilópolis em diversos momentos e representações. Sua referência é o Doutor Frankenstein de Mary Shelley (2012), romance em que o protagonista Walton relata sua fracassada tentativa de dar vida à perfeição humana costurando cacos de corpos. Ele falha: o que resulta de seu experimento científico é um ser monstruoso. No decorrer do desfile, essa aberração grotesca vai aos poucos se transformando em imagens do abandono do povo pelo Estado.

¹⁴ O sambódromo carioca, o primeiro do Brasil, foi inaugurado nos desfiles carnavalescos de 1984. Obra do então governador do estado do Rio de Janeiro Leonel Brizola, foi planejado pelo arquiteto Oscar Niemeyer depois de idealizado pelo então vice-governador, que lhe deu o nome. É importante observar que a Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro foi planejada para ser um Centro Integrado de Educação Pública (CIEP), projeto que integrava as funções de espaço do samba no período carnavalesco com a de espaço pedagógico em tempo integral: uma escola pública com atividades recreativas e culturais para crianças da periferia carioca.

¹⁵ No original: “[...] expresa la alegría de las sucesiones y las reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único. Es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras, de la ridicularización, de los sobrenombres. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de la máscara”.

No começo, a Comissão de Frente mostra a criatura sendo construída no laboratório de Frankenstein, e seu rosto aparece incrustado numa geleira que bloqueou o navio de Walton. Depois, o Monstro vai-se atualizando em representações da população abandonada no Brasil pós-golpe, como a “assustadora criatura [...], o monstro do lixo” (MONSTRO É AQUELE..., 2017, p. 327), uma carranca situada na frente do terceiro carro alegórico, o Tumbeiro; ou, no final do desfile, na criatura que abraça o cadáver do criador, lado a lado com a mãe de favela que traz no colo o filho morto por uma bala perdida.

Na Paraíso do Tuiuti, o Vampiro Neoliberalista encabeça o final do desfile no carro alegórico denominado Neo-Tumbeiro, um imenso navio que atualiza o sofrimento dos tumbeiros originais: as naus em cujos porões mal sobreviviam e morriam, aos montes, os/as escravizados/as africanos/as durante a viagem transatlântica ao seu destino de horror na colônia latino-americana de Portugal. O Vampiro representa nada menos que o presidente brasileiro, o golpista, como figura central da responsabilidade sobre a desigualdade social no Brasil de hoje. O objetivo do carro alegórico é

[...] atualizar a situação da massa trabalhadora, poeticamente, colocando-os no lugar dos escravos antigos. Na parte superior [do carro] a classe dominante extrai e concentra cada vez mais as riquezas geradas pelo trabalho do povo e se articula, econômica e politicamente, para sua manutenção e de seus privilégios. À frente, a mão do trabalhador brasileiro continua acorrentada ao velho tumbeiro demonstrando que o antigo regime exploratório dos ricos sobre os pobres avança em golpeantes reformas... (MEU DEUS..., 2017, p. 191).

Em seu desfile, os corpos foliões da Paraíso do Tuiuti se fantasiaram de quilombolas, cativos, serviçais, escravizados e aprisionados, trabalhadores rurais e informais, e guerreiros da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) em enfrentamento com os manifestoches (a parte da população brasileira que saiu às ruas em apoio ao *impeachment* de Dilma Rousseff). Com esses corpos, a escola de samba chorou no sambódromo seu lamento “contra a bondade cruel”¹⁶ que perpetua a

¹⁶ No final do samba, a Paraíso do Tuiuti canta: “E aí, quando a lei [referência à Lei Áurea, que oficialmente libertou os escravizados brasileiros, em 13 de maio de 1888] foi assinada / uma lua atordoada assistiu fogos no céu / áurea feito o ouro da bandeira / fui chorar na cachoeira contra a bondade cruel”.

escravidão do povo negro, pobre e periférico na opressão perpetrada pela liderança do Vampiro Neoliberalista.

Na Beija-Flor, as fantasias desfilaram pilhagens, espólios e corrupção em lobos em pele de cordeiro, refugiados da seca, pedintes e crianças vendedoras de rua que sobrevivem a violências e intolerâncias de todo tipo. Na última ala, a escola de samba convocava a resistência da sociedade que segue “à procura de uma luz, a salvação” (MONSTRO É AQUELE..., 2017, p. 360). No desfecho do desfile campeão, a “Pátria amada”, desaparecida do título, encara a “Passeata Popular: A Voz das Ruas” (MONSTRO É AQUELE..., 2017, p. 358), a ala final que traz em si a única esperança e atitude possível para essas gentes brasileiras literalmente abandonadas nas ruas.

Riso e rio, rua e chafariz

Em 1999, em um chafariz, jovens se banham numa dança circular, numa espécie de repetição ritual. Essa imagem também se repete e, por fim, encerra o documentário de Expósito sobre o J-18. Em 1989, o carnavalesco Joãozinho Trinta assinou o enredo “Ratos e urubus... larguem a minha fantasia!”, cujo carro alegórico final portava um chafariz.

Considerado o maior protesto político que já atravessou a pista do sambódromo carioca, o desfile de Joãozinho Trinta foi referência da pesquisa de 2018 da mesma Beija-Flor de Nilópolis. Três décadas antes, o carnavalesco alegorizara os lixos sociais da igreja, da imprensa e da política, entre outros, no cortejo que se encerrava com a evocação da paz à sua alegoria principal, também a mais importante da história do sambódromo: o Cristo Mendigo (LIMA, 2011). No final do desfile, meninos de rua sambavam, banhando-se num chafariz. Seu ritual convocava as águas de

[...] um país que tem sua geografia na forma de um grande coração. Invertido, desequilibrado, de cabeça para baixo, porém, mostrará contornos de uma enorme bunda. E uma bunda do tamanho do Brasil tem muita sujeira insistindo para ser expelida. Somente as bacias do Amazonas e do Prata poderão lavar tantos excrementos. (TRINTA in LIMA, 2011, p. 347).

As águas da imagem dialética do imenso coração-bunda confluem para a última questão: hoje, o Brasil quer ser coração ou bunda? Produzir amor ou excretar imundície?

Finalizo este texto depois de tocar tambor no Coletivo Africatarina,¹⁷ em dois acontecimentos: “Mulheres contra Bolsonaro de Floripa”¹⁸ e um dia depois da eleição do candidato fascista à Presidência da República. Sua “candidatura”¹⁹ foi confirmada por um terço dos votos brasileiros, sendo que o estado onde moro, Santa Catarina, foi um dos quatro que lhe deram vitória folgada no pleito eleitoral (juntamente com Roraima, Acre e Rondônia).²⁰ O que vimos, na madrugada imediatamente depois de confirmada a conquista política da extrema-direita, foi a manifestação concreta da violência dos seus eleitores em corpos que sangram, e alguns foram assassinados.²¹ Em contrapartida, nunca antes os movimentos de rua se fortaleceram tanto no Brasil, e sua organização e relação com a arte carnavalesca são similares àquelas do J-18 de 1999.

Na esteira de Bakhtin (2002), diz-se dos carnavais que eles acontecem em períodos de tempo transitórios em que o mundo vira de cabeça para baixo. Nesses momentos de exceção, as normas que regem

¹⁷ O Coletivo Africatarina é um conjunto de percussão florianopolitano, liderado pelo mestre de bateria Edison Roldan da Silveira, ou simplesmente Edinho Roldan, desde 2001. Toca ritmos de *afroreggae* ou *sambareggae*, de inspiração baiana.

¹⁸ A primeira manifestação feminina e feminista de massa aconteceu em 29 de setembro de 2018. Inédito na história deste país, antecedeu em uma semana o dia de votação do primeiro turno de eleições para presidente. A segunda aconteceu uma semana antes da votação de segundo turno, no dia 20 de outubro, um dia antes da convocação nacional para atos em todo o país contra o candidato fascista. Nessas festas políticas de rua, os tambores também se fazem presentes, como se pode auferir na matéria jornalística de Mello e Oliveira (2018, s. p.): “Em São Paulo, a manifestação lotou o vão livre do Museu de Arte de São Paulo (MASP). A multidão chegou a extrapolar a área da praça e ocupou totalmente os dois sentidos da Avenida Paulista, na região central da capital. Ao som de tambores, centenas de pessoas gritavam ‘Ele não!’, ‘Ele Nunca!’ e ‘Ele Jamais’, em referência ao candidato à presidência pelo PSL [Partido Social Liberal], Jair Bolsonaro”.

¹⁹ Faço um jogo entre as palavras “candidatura” e “candidadura” a fim de evidenciar correspondências entre o candidato do PSL e a Ditadura Militar que assolou o Brasil entre 1964 e 1985.

²⁰ Ver Matos e Moreno (2018, s. p.).

²¹ Ainda no segundo turno das eleições no Brasil assistimos chocados às notícias do assassinato do sexagenário Moa do Katendê, mestre de capoeira e de percussão. No dia 8 de outubro, horas depois da votação do primeiro turno das eleições presidenciais, ele foi brutalmente morto por um *bolsominion* com 13 facadas (número emblemático, pois alude ao candidato do Partido dos Trabalhadores, o PT). O motivo alegado pelo criminoso foi que Mestre Moa declarou publicamente seu voto em Fernando Haddad (MP DENUNCIA..., 2018, s. p.).

as cidades se invertem. É próprio deles, portanto, criar cidades invisíveis que surgem aparentemente do nada e retornam em pouco tempo ao nada que caracteriza o dia a dia urbano. Contudo, é esse aparente nada que se converte no “menos que nada” com que Slavoj Žižek alude à realidade que “precisa ser suplementada pela ficção” (ŽIŽEK, 2013, p. 14). Os acontecimentos sobre os quais escrevi mostram que a recíproca também é verdadeira: a ficção precisa ser suplementada pela realidade na crítica que cultiva e faz germinar as sementes do político possível.

Enquanto temporalidade, os carnavais trazem em si a promessa da transformação (senão de uma sociedade) de uma cultura. Por serem festas que acontecem em tempos de exceção, os girassóis carnavalescos giram para o sol da democracia quando menos esperam aqueles/as que vivenciam²² desatentos/as suas próprias cidades. Em momentos de crise, nada menos surpreendente, pois, que a “exceção da exceção” – o menos que nada dialético que sobrevive nos subterrâneos das ações e das atenções, dos afetos e dos costumes cotidianos – surja com a força da crista da onda (BENJAMIN, 1994) que revoluciona o rio (de Janeiro?) antes que ele retorne ao lento fluxo de seu leito.

Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro. (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Faço-o na ânsia de que o riso carnavalesco, seja nas ruas de Londres, seja no sambódromo carioca, contribua para humanizar as massas do século XXI. Porém, não falo de futuro, e sim da arte que hoje rende juro e juro de alegria e prazer que jorra do carnaval e deságua nos protestos de uma sociedade contra sua exploração por Estados rendidos à política neoliberalista do capital.

Que as festas carnavalescas façam “essa dor dentro do peito ir embora” (MONSTRO É AQUELE..., 2018, p. 360).

²² O sentido de “vivenciar” diz respeito à contradição entre vivência e experiência, estabelecida por Walter Benjamin (1994) em textos como “O narrador” e “Experiência e pobreza”, e sistematizada em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989). Se vivência (*Erlebnis*) remete ao automatismo, produzido como mecanismo de proteção dos choques cotidianos que atingem a psiquê humana na modernidade, experiência (*Erfahrung*) refere-se às impressões, cada vez mais escassas, que resistem a esses choques.

Referências

- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- _____. Por uma nova definição da verdade. *Revista Ágora*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 169-180, jul./dez. 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BENJAMIN, Walter *et al.* *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CAMPEÃ: BEIJA-FLOR de Nilópolis 2018 – Desfile Completo. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (80 min). Publicado pelo canal Os Carnavarizados. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kEkInZJXSB4>. Acesso em: 31 mar. 2018.
- CARNAVAL 2018 no Rio: veja a lista de todos os blocos autorizados. *G1*, Rio de Janeiro, 15 jan. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/veja-a-lista-de-todos-os-blocos-do-carnaval-do-rio-2018.ghtml>. Acesso em: 23 jul. 2018.
- EL ARTE como producción de modos de organización (MUSAC, León, 2014). [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (118 min). Direção: Marcelo Expósito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hDMGikv2BYU>. Acesso em: 1º abr. 2018.
- EXPÓSITO, Marcelo. *Lecciones de historia*. Walter Benjamin, productivista. Disponível em: https://marceloexposito.net/pdf/exposito_benjaminproductivista.pdf. Acesso em: 6 out. 2018.
- FRY, Peter. Feijoada e *Soul Food*: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. Disponível em: <https://estudosetnicosraciaisufabc.files.wordpress.com/2016/02/fry-peter-para-inglc3aas-ver-e-a-persistc3aancia-da-rac3a7a.pdf>. Acesso em: 7 out. 2018.

LA IMAGINACIÓN radical (carnavales de resistencia) (2004). [S. l.: s. n.], 2004. 1 vídeo (60 min). Direção: Marcelo Expósito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wo2XqGjD-XY>. Acesso em: 31 mar. 2018.

LIMA, Fátima Costa de. *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnavalíssima trindade*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0264-fatimacostadelima>. Acesso em: 17 set. 2017.

MATOS, Thais; MORENO, Ana Carolina. 34 cidades foram ‘ovelhas negras’ e deram vitória a Haddad nos estados em que Bolsonaro teve mais de 70% dos votos. *G1* – Seção Eleições 2018, 29 out. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/eleicao-em-numeros/noticia/2018/10/29/34-cidades-foram-ovelhas-negras-e-deram-vitoria-a-haddad-nos-estados-em-que-bolsonaro-teve-mais-de-70-dos-votos.ghtml>. Acesso em: 29 out. 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: Edições N-1, 2013a.

_____. *Crítica da razão negra*. São Paulo: Edições N-1, 2013b.

MELLO, Daniel; OLIVEIRA, Nielmar de. Mulheres promovem atos pelo país contra Bolsonaro. *El País*, seção Eleições 2018, 12 out. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/20/politica/1540071581_145915.html?id_externo_rsoc=FB_BR_CM. Acesso em: 21 out. 2018.

MEU DEUS, meu Deus, está extinta a escravidão. Abre-Alas 2018 da LIESA – Domingo. In: LIESA, 2017. Rio de Janeiro, p. 175-223. Disponível em: <https://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2018.

MONSTRO É AQUELE que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu. Abre-Alas 2018 da LIESA – Segunda-feira. In: LIESA, 2017. Rio de Janeiro, p. 303-367. Disponível em: <http://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2018.

MP DENUNCIA homem suspeito de matar Moa do Katendê por homicídio por motivo fútil na BA. *G1-BA*, 18 out. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/10/18/mp-denuncia-homem-suspeito-de-matar-moa-do-katende-por-homicidio-por-motivo-futil-na-ba.ghtml>. Acesso em: 19 set. 2018.

OLIVEIRA, Cinthya. Blocos de Carnaval fazem manifesto contra repressão policial durante o Vira o Santo. *Hoje em Dia 30 Anos*, 17 fev. 2018. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/blocos-de-carnaval-fazem-manifesto-contrarepress%C3%A3o-policial-durante-o-vira-o-santo-1.599346>. Acesso em: 6 out. 2018.

PARAÍSO DO TUIUTI 2018 – *Desfile completo*. In: Youtube, postado em 11/02/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RkVKiEzQMUw>. Acesso em: 31 mar. 2018.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2012. Disponível em: <http://www.agr-tc.pt/bibliotecadigital/aetc/download/565/Frankenstein%20-%20Mary%20Shelley.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2018.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

“Tudo se reduz a
convencer o outro”



Arte, espaço público e coreopolíticas: como a arte de rua pode não apenas debater, mas também combater (utopias de uma atriz)

Luana Raiter

Encontramo-nos pela primeira vez nas escadarias da Catedral Metropolitana de Florianópolis, amigos e parceiros, sob a luz do dia, para iniciarmos o que seriam cinco meses de trabalho sobre a nova proposta do ERRO Grupo,¹ *Jogo da Guerra*.² Após nos situarmos na dinâmica que guiaria nossos ensaios no Centro, planejada pelo diretor Pedro Bennaton³ de modo a propiciar uma criação coletiva das ações, ele nos propõe:

A partir de hoje, quero que pensem em quais causas que mobilizam vocês e se existe uma principal. Não é preciso responder agora, nem logo sobre isso, seja qual for a causa pela qual você luta, peça que cada um responda se pegaria em armas.

¹ O ERRO Grupo é um grupo multidisciplinar de cunho experimental com sede em Florianópolis que pesquisa a arte inserida no cotidiano da cidade desde 2001 por meio de obras situacionais nos centros urbanos. Para mais informações, acesse www.errogrupo.com.br.

² *Jogo da Guerra* é uma performance urbana que acontece em três locais simultâneos, com inspiração nas revoltas de Maio de 68 e no jogo de tabuleiro criado por Guy Debord e Alice Becker-Ho. Esse projeto, concebido por Pedro Bennaton e que integra sua tese de doutorado, foi contemplado pelo Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura da Fundação Catarinense de Cultura 2017. A equipe desse trabalho é formada por Luiz Henrique Cudo, Juma Marruá, Sarah Ferreira, Raquel Seixas, Dilmo Nunes, Rodrigo Ramos, Pedro Bennaton e por mim, Luana Raiter.

³ Pedro Bennaton é diretor teatral e dramaturgo, sócio-fundador do ERRO Grupo e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/Ceart/Udesc).

Esta pergunta será respondida a cada ensaio nosso. (Diário de Ensaios ERRO Grupo).

Na sequência dos encontros, ao aprofundarmos as questões que *Jogo da Guerra* visava abordar, outras perguntas foram lançadas de: Se somos um grupo de pessoas, com uma causa, ou muitas causas, reunidos com corpos pulsantes no quartel general que é o centro urbano de uma capital, como fazemos para não dispersar essa potência? Se o teatro é arma, como pode ele ser usado sem sucumbir aos tentáculos do espetáculo? Assim, seguimos a primeira etapa de nossa pesquisa, respondendo a essas perguntas, principalmente através de propostas performáticas, que eram executadas nas ruas do centro.

Em nosso último encontro dessa etapa, estávamos na praça de alimentação do McDonald's (estabelecimento em que entramos para fugir da chuva), quando a performer Juma Marrua pergunta:

Por que não damos parte do dinheiro deste prêmio a organizações que “pegam em arma”, que estão em luta direta e que poderão fazer o que não sabemos, não conseguimos fazer? Estaríamos dispostos a abrir mão de nossas verbas de produção para agir de modo mais direto pelas causas que acreditamos? (Diário de Ensaios ERRO Grupo).

Os corpos reunidos ali, analisando o *Manual do guerrilheiro urbano* do Carlos Marighella para, a partir dele (e de outras referências), criar ações teatrais, se calaram por alguns minutos. As respostas que seguiram não importam aqui, mas as perguntas, essas perguntas, sendo feitas dentro de um grupo de teatro em início de processo, dizem muito sobre os anseios de quem visa fazer um teatro político hoje, sobre suas possibilidades e sobretudo sobre seus limites. O que nos faz acreditar afinal que o teatro de rua tem o poder de realizar ações políticas, e por que não?, se o desejo é fazer mudanças políticas, agir diretamente com movimentos políticos, fazer ações políticas diretas, abdicar da arte?

Acredito que essa contestação seja o que move muitos artistas a desenvolverem práticas artísticas diretamente vinculadas a movimentos sociais e causas políticas específicas, como o desejo de romper com a ideia de que a arte atua apenas no campo da arte, não no campo da “vida”, “da política verdadeira”, no campo social. O ERRO, desde seu agrupamento, trabalha com uma arte que visa explorar a potência do fator presencial das artes performáticas e, sobretudo, tensionar campos políticos, fazendo uso justamente do estatuto da arte, para dar

visibilidade ao campo de forças que regem o espaço público. Entendo, porém, que essa não é uma tarefa fácil, e a absorção e a apropriação pelo capital das formas criadas para resistir a ele, por mais radicais que sejam, são ferozes. Mesmo experiências que visam “resistir” tornaram-se comercializáveis, harmonizadoras, apaziguadoras e cafetinadas.⁴

O general chinês Sun Tzu, em seu emblemático livro *A arte da guerra*, ao apresentar estratégias de coerção de seus inimigos, traz uma série de procedimentos militares que podem ser usados para pensar a arte e, acima de tudo, a política neoliberal.⁵ Entre as pérolas desse livro, o autor ensina que, ao cercar um exército, deve-se deixar sempre uma saída livre, não com a intenção de deixar o inimigo fugir, e sim para que não lute com a “coragem do desespero” (TZU, 2006). Esse trecho me parece oportuno para pensar o que a arte política pode facilmente se tornar: uma saída dissimulada de “liberdade” que oculta o fracasso da sociedade e da democracia e que pode contribuir para o embuste que é o sistema capitalista.

Lembro-me bem da primeira vez que cruzei com um espetáculo de rua após iniciar a faculdade de teatro. Estava em São Paulo há algumas semanas e um tanto perdida nas ruas do centro, quando me vejo diante de uma roda de teatro. Andaimas e tablados compunham o cenário, e, na boca dos atores, textos contavam a história de um homem pobre em busca de emprego. Repleto de poesia e também de contestação política, emocionei-me, junto a outras centenas de pessoas naquele largo, com a força dos atores e das histórias por eles interpretadas. Fui levada por aquele breve momento a outra dimensão, senti um alívio, um expirar profundo das tensões que acumulava na “selva de pedras”: aquela névoa cinza havia sido diluída estava sob outro registro, cooptada pela beleza do teatro em plena rua. A rua parecia haver se tornado mais humana. Ao final da apresentação, no entanto, aquele mundo criado rapidamente acabou. Após os aplausos efusivos, as pessoas seguiram seus caminhos, o grupo desmontou o pano colorido que ali havia sido erguido, fechou a mala mágica de onde surgiram os adereços, e, com o programa do

⁴ Suely Rolnik, em seu texto “A geopolítica da cafetinagem” (2006), utiliza o termo *cafetinagem* para esse ato de apropriação, para além da ideia de instrumentalização capitalista, que pode ser aplicada a objetos e atos e está intimamente ligada à ideia da instrumentalização de subjetividades, de desejos.

⁵ Durante minha juventude, esse livro me caiu nas mãos por um amigo grafiteiro; posteriormente, já cursando Teatro, fui procurar tal livro na biblioteca do Ceart/Udesc, sem sucesso. Encontrei-o na biblioteca do Centro de Ciências da Administração e Socioeconômicas (Esag/Udesc).

espetáculo em minhas mãos (oferecendo informações sobre o grupo e montagem – que opto aqui por deixar em sigilo – e os financiadores, entre eles, Prefeitura de São Paulo), segui também o meu rumo, com a sensação estranha de que o teatro ali, apesar de belo, emocionante e de ter trazido reflexões sobre o meio político, havia acalmado minha angústia, havia acalentado a frieza daquele centro urbano.

Hoje entendo que a sensação estranha formulada dentro de mim foi de que o teatro que vivenciei naquela rua (e tantas outras vezes depois daquele dia) talvez servisse como a saída livre da qual nos falou Tzu. O teatro que mantém a relação receptor-emissor, ao definir um espaço para a ação ficcional, uma narrativa fechada, por mais política que seja, pode ser usado como uma saída-embuste. Para que o teatro explore seu potencial político e possa ser considerado um teatro político hoje, ele deve manusear, utilizar, intervir (e não apenas representar) as relações de poder em que ele está inserido. Seja em obras *site specific*, de crítica institucional, de intervenção urbana, o que for, para não ser engolido pelo espetáculo, deve voltar tanto seus modos de produção quanto sua forma para a criação de um espaço político, e não de sua representação.

A noção de espaço político de Hannah Arendt pauta muitas reflexões sobre as artes efêmeras (performance, teatro e dança) em um momento histórico no qual a arte política parece estar cada vez mais atrelada às práticas no espaço público. Arendt, em *A condição humana*, ressalta que o espaço político é um espaço móvel e efêmero (daí sua forte relação com as artes do corpo), criado na relação dos homens no espaço público, que se dá no intraespaço entre eles quando fazem uso da ação e do discurso.⁶ Esta pluralidade do encontro se torna política no momento em que os presentes se reconhecem como sujeitos coletivos, e que colocam em movimento junto aos seus pares uma troca de discursos e ações, uma atividade dialógica. A esfera pública é esse espaço de confluência no qual a interrelação se dá, que produz uma diversidade de opiniões, consentimentos ou dissensos, mas que, sobretudo, propõe um diálogo entre os presentes. Para Arendt, o discurso, a ação e a condição da pluralidade são essenciais para a criação de um espaço político, pois,

⁶ “Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares [...]. Esta qualidade reveladora do discurso e da ação vem à tona quando as pessoas estão com outras [...]. A ação que ele (o agente) inicia é humanamente revelada através de palavras; e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física bruta, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer”. (ARENDR, 2007, p. 191-192).

segundo ela, é através das palavras e da ação que nos inserimos no mundo, e esse aparecer para o mundo, no qual assumimos nossa singularidade, é um segundo nascimento, outra forma de nosso “aparecimento físico original” (ARENDDT, 2007, p. 189). A capacidade do homem de agir é o que propicia a realização do inesperado, do improvável, e é através da ação que se pode interromper uma série de acontecimentos junto aos outros homens.

Eis que uma relação direta com o teatro se estabelece, em razão de ser arte com forte apoio dos modos de expressão da ação e da palavra e, principalmente, do coletivo que ele cria. O teatrólogo Denis Guénoun, em seu livro *A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro* (2003), debruçando-se sobre os aspectos políticos do teatro, afirma:

O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição “física”, por assim dizer, como assembléia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembléia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem. (GUÉNOUN, 2003, p. 15).

O caráter de assembleia, que o teatro possui de modo particular, evidencia o desejo de estar junto ao sustentar a vida social e cria um encontro de subjetividades confrontadas, enquanto um único corpo social, um exercício pulsante do político, um confronto direto com o outro. O teatro de rua cria esse espaço de coletividade de modo contundente, de percepção sobre o posicionamento individual e coletivo. Um espaço de conscientização e, por isso, possivelmente explosivo, possivelmente revolucionário. Mas há um ingrediente importante do espaço político arendtiano a ser ressaltado quando se alçam as manifestações artísticas efêmeras no espaço urbano a criadoras de espaços políticos para além dessa politicidade inerente ao teatro: a dimensão dialógica que ele propõe; isto é, sua característica enquanto ato participativo. Não me refiro aqui apenas à ideia básica de participação nas artes, que seria a da obra com o seu público, ator com espectador etc. Refiro-me, sobretudo, à participação daqueles que não estão participando dentro da obra a partir da ideia de cooperação, consenso com a experiência artística em curso, mas, principalmente, àqueles que participam a partir da obra, na maioria das vezes, pelo dissenso e pela contestação.

André Lepecki (2012) utiliza-se da noção arendtiana de espaço político para frisar a relação ontológica entre as artes do corpo, em que, uma vez inseridas no espaço público, devem criar o que ele denomina de coreopolítica. As coreopolíticas seriam modos de enfrentar, dissimular, interromper a coreografia que rege o espaço público, a coreopolícia. A coreopolícia, tal qual apresentada por Lepecki, é fruto de uma biopolítica, produzida pela constante ordenação dos corpos, disciplinados não só pelas instituições, como nas técnicas disciplinares analisadas por Michel Foucault, mas constituída no próprio “chão” do espaço público, disseminada no próprio tecido social.

As coreopolíticas propostas por Lepecki são obras que trabalham a partir desse “chão” e questionam esse ordenamento, essa ideologia vigente, seja nos modos em que simula uma igualdade de direitos, a circulação de “seres livres e emancipados”, seja pela história que o constitui. Beatriz Provasi, em seu artigo “Atos como performance na ocupação do espaço urbano: contra um modelo de cidade para os megaeventos”, ao explicar a coreopolítica proposta por Lepecki, escreve:

A partir de movimentos como avançar, quando a ordem é reter-se, permanecer (ocupar), quando a ordem é circular, retornar e retornar e retornar de novo, quando a ordem é dispersar e recolher-se, e até mesmo perambular, quando é preciso ao menos ter um rumo objetivo, os atos podem ser percebidos sob essa perspectiva da coreopolítica. Esses atos criaram danças que não estavam previstas no roteiro dos coreopolicamentos oficiais, e músicas que escancaram essa audácia, escarnecendo das violentas tentativas de ordenar a dispersão dos corpos. (PROVASI, 2016, p. 435).

É possível entender, tanto em Lepecki quanto na leitura de Provasi, que a criação de coreopolíticas depende também do ato participativo, pois pressupõe uma relação direta, de ação e reação entre os performers (entendidos aqui não apenas como os artistas, mas também como o público que segue, coopera, age) e aqueles que ordenam o espaço público, seja a polícia, os governantes ou o *cidadão normatizador*.⁷ Há sempre uma ordem, uma necessidade, um roteiro

⁷ Termo empregado pelo artista Emílio Garcia Wehbi durante residência, realizada entre ele e o ERRO, em 2010. Desde então, o ERRO utiliza-o com frequência em oficinas e artigos, sendo o *cidadão normatizador* uma figura muito presente nas ações que realizamos. Ao introyetar as leis, a responsabilidade, a missão de manter

previsto e uma tentativa que supõe outro sujeito, outro campo de forças que tensiona a performance para que essa se instaure como uma coreopolítica: há uma participação que gera esse espaço político. O artista que está no espaço público negocia constantemente com as realidades do lugar, com sua arquitetura, com suas morais, com suas regras e fluxos em uma “corressonância coconstitutiva” (LEPECKI, 2012) entre a ação e seus lugares de realização. Negocia com a ideologia que rege o espaço público (DELGADO; MALET, 2007) e o espaço utópico da criação estética.

O espaço público é um espaço ideológico, segundo Delgado e Malet (2007), na medida em que é um instrumento que simula a igualdade de direitos, de coexistência pacífica de “seres humanos livres e emancipados”, a concretização física na qual a ilusão da cidadania é dramatizada e pretende conciliar a sociedade civil e o Estado; como se o espaço público fora um local onde os antagonismos sociais seriam aniquilados, neutro, cujo protagonista é o cidadão:

[...] qualquer apropriação considerada inapropriada da rua ou da praça, pela via da violência se preciso, mas previamente e sobretudo por uma desqualificação ou uma desabilitação que, em nosso caso, já não é realizada sob a denominação de origem *subversiva*, e sim, de modo muito mais sutil, a de *incívica*, ou seja, contraventora dos princípios abstratos “da boa convivência cidadã”⁸ (DELGADO; MALET, 2007, p. 6, tradução livre minha).

E essa participação de poderes, que fogem ao escopo das artes e de seu “público convidado” e são geradores de espaços políticos, é o que faz as coreopolíticas acontecerem. Esses participantes “entram em cena” quando essas práticas exploram justamente o fluir dessa ideologia

as instituições funcionando, ele é um tentáculo dos poderes que ordenam o espaço público, denunciando à polícia as intervenções ou fazendo “justiça com as próprias mãos”. Na peça *Hasard*, por exemplo, um *cidadão normatizador*, que era também um comerciante local e, por isso, esbanjava autoridade sobre a rua que passava em frente à sua loja, colou com durepox a tampa de um bueiro que abríamos durante nossas apresentações, assim como entrou em disputa física com um dos performers para impedi-lo de sua ação.

⁸ No original: “[...] *cualquier apropiación considerada inapropiada de la calle o de la plaza, por la vía de la violencia si es preciso, pero previamente y sobre todo por una descalificación o una deshabilitación que, en nuestro caso, ya no se lleva a cabo bajo la denominación de origen subversivo, sino de la mano de la mucho más sutil de incívica, o sea contraventor de los principios abstractos de la ‘buena convivencia ciudadana’*”.

através de uma disritmia de sua funcionalidade. A performance ao confrontar os modos de ser no mundo de forma ambígua – que não territorializa um lugar específico para a arte, que faz uso de uma teatralidade desajustada, na qual os performers ora desaparecem, ora aparecem e se fazem ver enquanto tais, gera um deslocamento do chão físico para o chão simbólico da rua, e vice-versa, em um deslocamento perceptivo potente. Essa oscilação de percepção cria o que Erika Fischer-Lichte (2007) chama de multiestabilidade perceptual⁹ e designa esse lugar do entre, do deslocamento de uma percepção a outra, arte – vida, real-ficcional. Para Fischer-Lichte, o momento de transição que se dá quando uma ordem de percepção é interrompida e a outra ainda não se concretizou provoca um sentido profundo de desestabilização, pois a percepção fica suspensa entre duas ordens de percepção, em uma zona de desconfiança, crise e colisão de verdades. Coreopolíticas geram, assim, a inserção do cidadão normatizador, do padre, do policial, enquanto atores dessas práticas, e coloca sobre eles essa percepção de “dois mundos”, a materialidade da presença e a representação, causando a diluição das diferenças entre ambas. Cria-se, dessa forma, uma suspensão que ocasiona um olhar muito específico dos que presenciam essa operação, que não dualiza as instâncias do real e do ficcional. A arte e a política estão em curso simultaneamente, reajustando o chão do coreopoliciamento, tornando-o visível, fazendo-o dançar.

A heterotopia (FOUCAULT, 2013) que essas práticas criam infiltra-se, deixa-se afetar pelo que está em curso na cidade, sobrepõe-se ao fluxo rotineiro, à arquitetura urbana, e não visa criar outro lugar, mas redistribuir o espaço material e simbólico, gerando antagonismos às regras sociais, à moralidade e ao uso pragmático do espaço público que já está dado, através de uma experiência estética.¹⁰ Entender a prática artística como uma prática política é tomar em mãos a clamada “autonomia da arte”, pois a arte não restringe ou dificulta, pelo contrário: através dela, é possível dizer sim e, simultaneamente, não.

⁹ Tradução minha para: *perceptual multistability*. (FISCHER-LITCHE, 2007).

¹⁰ Utilizo aqui o conceito de estética enquanto *aisthesis*: um regime autônomo de experiência que não é redutível à lógica, razão ou moralidade. A experiência estética está muito mais ligada ao percurso, à passagem, ao processo de transitar entre sentir e interpretar, à possibilidade de cruzar para outro lugar.

A incerteza, por meio da indecibilidade, se o que está em jogo é arte ou política, realidade ou ficção, é um poder que artistas possuem, uma política própria de agir politicamente, de dar visibilidade ao que está em curso, de criar diálogo com o meio político-social distinto das práticas políticas de protesto e ativismo. Essa ambiguidade da arte é desarticulada em muitas práticas de ativismo,¹¹ que, apesar de gerarem a participação e exposição dessas forças, o fazem com metas mais objetivas, usualmente vinculadas diretamente a uma determinada causa, no ponto em que a experiência culmina enquanto alteração no mundo direto.

Artistas que querem potencializar os aspectos políticos inerentes à arte devem entender seus limites enquanto geradores(as) de transformações palpáveis, diretas e concisas, enquanto reparadores(as) de danos sociais; para não desqualificar o potencial estético da arte, nem sempre se firmam nos preceitos de igualdade, do politicamente correto, do cooperativo, do democrático; mas, ao contrário, como nas coreopolíticas, apostam na impossibilidade da democracia, da igualdade, da cidadania. Através do uso do real em sua materialidade, tanto no que diz respeito ao espaço arquitetônico da rua quanto à materialidade dos corpos presentes, provocam e propiciam irrupções do real,¹² e não necessariamente alterações do real.

¹¹ Segundo o pesquisador Paulo Raposo (2015, p. 5): “*Artivismo* é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. *Artivismo* consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística”.

¹² O pesquisador José Antonio Sánchez cunhou o termo *irrupção do real* para se referir a coisas que ocorrem durante uma ação artística de modo inesperado e sem prévio acordo ou controle, sublinhando seu caráter de acontecimento. A *irrupção do real* pode ser resultado de um efeito de presença, de uma sensação que emerge e irrompe, ou, ainda, da ação de algo externo que possa ocorrer e que afete o ato artístico.

Segundo a historiadora Claire Bishop (2012),¹³ as práticas artísticas que almejam em primeiro plano trazer melhorias para o campo social e político deixam a desejar em ambos os campos. A autora alega que artistas, ao optarem por estratégias de comunicação como a crítica política explícita, estão desconsiderando o valor e a potência intrínseca de conscientizar da arte, aproximando-a um pouco mais ainda do processo global que ocorre hoje de mistura entre arte e mercado. É preciso reconhecer a arte como uma forma de atividade experimental que pode dar apoio a mudanças, mas que não precisa trazer para si a responsabilidade de implementar ou transformar a sociedade.

Segundo Diana Taylor (2014, p. 157): “Ações arriscadas podem ser nomeadas de ‘arte’ para evitar repercussões legais”; Andrew Boyd e Joshua Kahn Russell (2012) identificam que, ao se declarar enquanto arte e agir sobre o campo político, as autoridades de controle são colocadas em um “dilema de decisão”, no qual, agindo ou não agindo, serão prejudicadas.¹⁴

¹³ A crítica e historiadora de arte britânica Claire Bishop, em seu livro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), elabora um tratado histórico e teórico sobre a arte participativa de engajamento social, que nos Estados Unidos é mais conhecida como arte de “prática social” (*social practice (art)*). O interesse de Bishop por essas práticas levou-a à publicação de três livros que se tornaram referência para pesquisadores da área *Participation* (2006), *Installation Art: A Critical History* (2005) e o acima mencionado *Artificial Hells*. Bishop também marcou o campo da arte relacional com seu artigo *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), ao trazer um olhar antagônico à usual abordagem otimista adotada nas análises sobre a arte relacional, no qual o que está em primeiro plano não é o objeto artístico, e sim sua relação social e política com o mundo. Bishop aprofunda e expande em *Artificial Hells* a crítica ao que ela chama de práticas sociais da arte, isto é, práticas artísticas que priorizam aspectos sociais sobre aspectos estéticos, dessa vez sob um campo mais amplo, o da arte participativa em suas manifestações na área do teatro e das artes visuais.

¹⁴ “Estão deixando atores fazer isso? Mas a arte é isso? Há de haver limites na arte! Não acredito que o governo dê dinheiro público para fazerem essas coisas”, exclama um *cidadão normatizador* em uma de nossas apresentações de *Jogo da Guerra*, enquanto eu tentava retirar um paralelepípedo do chão, em cena no qual digo: “se cada um pegar um martelo e tirar uma pedra do chão, veremos que por baixo desse chão tem uma praia, tem terra, de onde as coisas poderão brotar! Não podemos esperar por uma unanimidade”.

De modo a resistir à cafetinagem, criar coreopolíticas e espaços políticos, o teatro de rua deve desarmonizar a ordem do “espetáculo”, revelar através da dissimulação, do desvio, de seu estatuto enquanto arte que a saída de Tzu é uma armadilha. O teatro pode propiciar ações participativas no campo de forças do espaço ideológico público e colocar-se justamente em um espaço entre a política e a arte, e ali plantar uma semente.

Referências

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BENNATON, Pedro; RAITER, Luana (org.). *Poética do erro: registros*. Florianópolis: ERRO Grupo, 2014.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.

BOYD, Andrew (org.). *Beautiful Trouble: a Toolbox for Revolution*. Nova Iorque: OR Books, 2012.

DELGADO, Manuel; MALET, Daniel. El Espacio Público como Ideología. In: JORNADAS MARX SIGLO XXI, 2007, Logroño. *Anais [...]*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2007. Disponível em: <https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2014/03/el-espacio-pc3bablico-como-ideologc3ada-manuel-delgado.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2018.

FOUCAULT, M. *A ordem o discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. *Corpo utópico e heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. Introduction. In: BOROWSKI, Mateusz; MALGORZATA, Sugiera (ed.) *Fictional Realities / Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em 18 nov. 2016.

PROVASI, Beatriz. Atos como performance na ocupação do espaço urbano: contra um modelo de cidade para os megaeventos. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 429-459, 2016.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/10526/5/cadernos2015_2_1_raposo.pdf. Acesso em 22 nov. 2016.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. *machines and subjectivation*, [S. l.], s. p., 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt/print>. Acesso em: 20 nov. 2016.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. Madri: Visor, 2007.

SUN TZU. *A arte da guerra*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TAYLOR, Diana. Considerações finais – ERRO: pós-choque. In: BENNATON, Pedro; RAITER, Luana. *Poética do ERRO: registros*. Florianópolis: ERRO, 2014. p. 152-159.

“Não é a crise
é o capitalismo”

In(ter)venção urbana: quando o corpo é método e não obstáculo

Rodrigo Gonçalves dos Santos

[Prólogo] Cartografia etimológica e dicionário marginal: des(cons)truindo certezas, gerando indagações

Compartilho da noção de corpo que Merleau-Ponty aponta em *Fenomenologia da percepção* (1994). A noção de corpo pode ser clarificada pela ideia de um corpo fenomênico. Trata-se de nosso próprio corpo tal como o experimentamos, de dentro, um corpo que se ergue em direção ao mundo. É o corpo considerado como particularmente nosso, ou seja, quando importa saber sobre o corpo de quem estamos falando. Assim, não posso encarar meu próprio corpo de maneira distanciada e puramente objetiva e na terceira pessoa, como se fosse apenas um exemplo de corpo humano. É meu corpo, aquele por meio do qual meus pensamentos e sentimentos entram em contato com os objetos. É assim que o mundo existe para mim: corpo em primeira pessoa, sujeito da experiência. Não faço contato com o mundo apenas pensando sobre ele. Eu experimento o mundo com os sentidos, agindo sobre ele por meio da mais sofisticada tecnologia até os movimentos mais primitivos, tendo sobre eles sentimentos que me dão uma gama de complexidade e sutileza. O corpo é um sensível entre os sensíveis, é aquele no qual se faz uma inscrição de todos os outros, é uma coisa entre as coisas, um sensível que é dimensional por si próprio.

Minha opção metodológica vai em direção a um “como faço acontecer” meu trabalho, algo que compartilho de Francesco Careri (2013, 2017) e Paola Jacques (2012). Trago aqui uma contribuição que deveria ser replicada em colóquios de pesquisa: “método” deriva do grego *methòdos*, onde *metà* remete à noção de depois, através; e *hòdos* significa via, caminho. Assim, ao se falar de método, fala-se de um

caminhar, pois está em questão aquilo que se vai construindo ao longo do caminho, ao se caminhar, enquanto se está procedendo a caminhada. Seria, então, uma apologia ao gerúndio: fazendo, experimentando, lendo, escrevendo, finalizando, continuando, errando, acertando, montando...

Caminhar sendo afetado por subjetividades. Que cidade me atraísse na camada mais íntima do meu corpo? Traço e (re)penso (in)evitáveis aburguesamentos dos lugares compartilhados por diferenças. Arquiteto lugares rebatizados. Nome e sobrenome: Lugares Aburguesados Gentrificados. Neles, coexistências são anuladas. Meu láp(i)s(o), num gesto de arquiteto, anula possíveis corpos insinuosos da cidade contemporânea.

Mas de que meios o arquiteto dispõe para apreender e cartografar essas produções de subjetividades que seriam inerentes ao seu objeto e à sua atividade? Poder-se-ia falar aqui de uma transferência arquitetural que, evidentemente, não se manifestaria através de um conhecimento objetivo de caráter científico, mas por intermédio de afetos estéticos complexos. (GUATTARI, 1992, p. 161).

Para buscar uma noção do que vem a ser in(ter)venção urbana, prefiro mergulhar nos meandros da palavra em si. A palavra, essa nossa aliada de escrita, por vezes vem carregada de potência e nem nos damos conta. Assim, numa (re)in(ter)venção de escrita, crio um dispositivo ao qual chamo de *Cartografia Etimológica e Dicionário Marginal*. Dou vazão à tentativa de, a partir da **palavra**, buscar a sua **vivência** e, posteriormente, elaborar o **conceito**. Situo esse movimento nas margens, tendo-as como um lugar de construção de conhecimento. A razão de utilizar esse dispositivo vem de não esvaziar a ação em si, atribuindo um conceito antes da vivência. A palavra está contagiada de significados outros, mas a própria palavra pode ser des(cons)truída a partir dela própria. Uma ação, se pensada primeiramente como palavra, também pode sofrer desse lapso temporal. Pensar a ação a partir do corpo evidenciando a vivência impede que nomes sejam dados sem que a experiência corpórea, uma corporeidade, seja efetivamente instaurada. Percebo que justamente aí reside uma lacuna em nossos lugares urbanos. A corporeidade urbana foi negligenciada em prol de nomes substitutivos às vivências em si. Conceitua-se antes de se vivenciar a relação arquitetura-corpo-cidade, rompendo-se o vínculo essencial do corpo enquanto esfera relacional da cidade contemporânea.

Lanço, então, o convite para dar um passo em direção a uma *cartografia etimológica* e à instalação de um *dicionário marginal* para clarificar uma possível corpografia¹ da corporeidade urbana.

Cartografia etimológica #1: IN

IN é um prefixo? Significa algo que retorna para dentro? Quando meus lábios articulam essas duas letras algo ecoa INternamente. Percebo que IN retoma questões do ser em si. O movimento de IN é olhar para si, entender algo que está ali pronto para sair, esperando oportunidades. Pura potência, latência. Como catalisar aquilo que é IN? Como trazer à tona a qualidade INterna de meu gesto?

Venho com Jacques Derrida (2009, p. 73-75) e transcrevo pensamentos seus para entender o quanto o IN está imbricado na sílaba que remonta um olhar para si.

A questão da escritura só se podia iniciar com o livro fechado. [...] A repetição não reedita o livro, descreve a sua origem desde uma escritura que já não lhe pertence, que finge, repetindo-o, deixar-se compreender nele. Longe de se deixar oprimir ou envolver no volume, esta repetição é a primeira escritura. Escritura de origem, escritura descrevendo a origem, assinalando os sinais do seu desaparecimento, escritura apaixonada pela origem: “Escrever é ter a paixão da origem”. [...] A escritura, paixão da origem, deve entender-se também pela via do genitivo subjetivo. É a própria origem que é apaixonada, passiva e suscetível de ser escrita. O que quer dizer inscrita. A inscrição da origem é sem dúvida o seu ser-escrito, mas é também o seu ser-inscrito num sistema do qual não passa de um lugar e de uma função. [...] então o tempo da escritura já não segue a linha dos presentes modificados. O futuro não é um presente futuro, ontem não é um presente passado.

Estar INscrito remete à origem. IN seria, assim, origem antes de qualquer articulação estética e política? Penso, agora, na estética da

¹ A partir dos estudos de Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto, as corpografias urbanas são cartografias da vida urbana inscritas no corpo do habitante revelando ou denunciando aquilo que o projeto urbano excluiu. Por corpografia urbana, entende-se, ainda, o processo de inscrição da experiência urbana em diversas escalas de temporalidade, tanto no corpo daquele que experiencia a cidade quanto num desenho outro (por vezes invisível) da própria cidade.

existência, e o IN estaria situado nessa esfera. Esfera essa a qual arrisco-me a situar, de acordo com Suely Rolnik e Félix Guattari (2011), numa ordem molecular, dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades. Acredito que IN não aciona uma ordem molar, não estratifica tampouco delimita objeto, sujeitos, representações.

A construção de um conceito não é tarefa fácil. A própria ideia de conceito pode ser considerada movediça. Deleuze e Guattari (1992, p. 27) colocam:

Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. [...] Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. [...] é questão de articulação, corte e superposição.

Cifra e articulação me interessam. A irregularidade também. Cifra remete-me a música, a movimento. E num IN-pulso movimento-me para URBANA.

Cartografia etimológica #2: URBANA

URBANA não é prefixo. É fixo. É disciplina. Escrevo no feminino por opção epistemológica. É adjetivo também. Cidade URBANA. Não é redundância, é adjetivação da cidade. Podemos pensar em cidade que não é urbana. Cidade pacata, cidade segura, cidade pacificada, cidade segregada, cidade planejada... Caio novamente nas palavras de Deleuze e Guattari (1992, p. 31) na ânsia de construir um conceito e vejo que

Em primeiro lugar, cada conceito remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes. Cada conceito tem componentes que podem ser, por sua vez, tomados como conceitos. [...] Os conceitos vão, pois, ao infinito e, sendo criados, não são jamais criados do nada.

URBANA, assim, já situa um lugar de fala que se espacializa claramente. Arquitetas/arquitetos e urbanistas sentem-se muito à vontade nesse lugar. Desenvolvem-se bem com riscos e sem riscos, apenas riscando e por vezes se arriscando. Gestos são facilmente detectados quando olhamos URBANA com olhos IN. IN aqui pode, numa grande manobra arriscada, opor-se à URBANA e criar, aos moldes de Deleuze

e Guattari, o IN-URBANA. Preciso a ideia de discutir a oposição de URBANA, pois deslocamos discursos. O que é IN-URBANA? Eu sei o que é URBANA para definir seu oposto? É arriscado, pois coloca na mesa de discussão o meu lugar na construção do discurso. Não estranho se percebemos que, enquanto arquitetas e arquitetos, não estamos embrenhados/as na sedução do discurso dominante. Lembro-me de Guy Debord, n'*A sociedade do espetáculo*, colocando-nos que

[...] o urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário.²

URBANA e urbanismo podem estar agenciados. Quase sempre estão. Tanto que as imagens estão aí em todos os canais. A qualidade URBANA vem conectada com uma imagem esteticamente produzida pelo urbanismo enquanto disciplina inculcada na lógica dominante. Tudo é desenho, tudo é imagem. A potência de um projeto estético de existência URBANA passa por esse agenciamento. Ainda Guy Debord alerta:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo [...].³

Que postura tomar perante esse agenciamento? Seria interessante pensar nessa interlocução URBANA. Arquitetura, corpo e cidade se entrelaçam nesse posicionamento. Residiria nesse movimento uma corporeidade das danças possíveis em uma cidade. O corpo como protagonista, como desenhador efetivo da cidade. Cabe, ainda, um alerta dado por Deleuze e Guattari (1992, p. 33):

O conceito é um incorporeal, embora se encarne ou se efetue nos corpos. Mas, justamente, não se confunde com o estado de coisas no qual se efetua. Não tem coordenadas espaço-temporais, mas apenas ordenadas intensivas. Não tem energia, mas somente intensidades, é energético [...]. O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. É um Acontecimento puro [...].

² Fragmento tese 169 d'*A sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997, p. 112).

³ Fragmento tese 30 d'*A sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997, p. 24).

Logo, destaco uma complexidade corporal na possibilidade da construção do conceito de in(ter)venção urbana. Que corpo é esse que se enuncia? O que tem esse corpo?

Cartografia etimológica #3: TER

TER é verbo. Talvez um dos verbos que afirmam o sujeito. Tenho logo existo? Existo porque tenho? Alicerce do sistema, TER põe em xeque o ser. Concentro-me no TER e percebo que TER IN-screve um corpo. Aquilo que alcanço eu tenho? Conjuguar TER talvez seja indigesto, pois nem todos conseguem participar de um TER. Logo, para conjuguar o verbo (TER), coloco-o entre parênteses.

*Eu (ten)ho | Tu (ten)s | Ela/Ele (tem) | Nós (tem)os |
Vós (ten)des | Elas/Eles (têm)*

Dicionário marginal #1: IN-TER-VENÇÃO

(latim imperial interventio, -onis) substantivo feminino

1. Ato de intervir. 2. Ação conciliadora de terceiro.
3. Intermédio. 4. Operação cirúrgica.

Deparo-me com contágios. As margens indefinem-se, mas ainda tento traçar alguma relação. No entanto, algo me parece muito claro. É um alerta lastimando um estado de exceção. (R)existência necessária:

A Federação de Favelas do Rio é uma instituição sem fins lucrativos, fundada em 1963 para lutar contra as remoções do governo Lacerda e a implantação da ditadura militar no Brasil em 1964. Dessa forma, alertamos que essa nova intervenção militar não começou ontem, anteriormente tivemos as UPP's (unidades de policia pacificadora), as operações respaldadas sob a GLO (Garantia da lei e da ordem) e PLC [Projeto de Lei da Câmara] 464/2016, que passa para a justiça militar a responsabilidade de julgar as violações cometidas pelos integrantes das forças armadas em suas intervenções.

Essas mesmas forças intervencionistas estiveram recentemente em missões de paz no Haiti na favela da Maré onde podemos observar que grande parte das ações foram marcadas por violação de direitos humanos.

Nesse processo, vale salientar que os investimentos em militarização superam os investimentos em políticas sociais. *A ocupação da Maré custou 1,7 milhões de reais por dia, perdurando por 14 meses* e envolvendo 2500 militares, tanques de guerra, helicópteros, viaturas, sem apresentar resultados efetivos tanto para as comunidades quanto para o país. Em contrapartida, nos últimos 6 anos, só foram investidos apenas 300 milhões de reais em políticas públicas, voltadas para o desenvolvimento social.

Apesar de todo esse aporte financeiro investido na intervenção militar na Maré, podemos observar que essa ação foi totalmente ineficaz, pois lá as facções criminosas ainda lutam pelo controle da região, oprimindo os trabalhadores e trabalhadoras que lá vivem.

O que a favela precisa na verdade é de uma intervenção social, que, inclusive, contaria com a participação das forças armadas. Precisamos de escolas e creches, hospitais, projetos de geração de emprego e renda e políticas sociais voltadas principalmente para a juventude. Precisamos de uma intervenção que nos traga a vida e não a morte. O exército é uma tropa treinada para matar e atuar em tempos de guerra. As favelas nunca declararam guerra a ninguém.

A favela nunca foi e nem jamais será uma área hostil. Somos compostos de homens e mulheres trabalhadoras que, com muita garra e dignidade, lutam pelo pão de cada dia. Somos a força de trabalho que move a cidade e o país. A ocupação de uma parcela das comunidades por marginais ocorre justamente pela ausência do estado em políticas públicas que possam garantir o desenvolvimento de nossas favelas.

Nos últimos 54 anos, a FAFERJ [Federação das Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro] vem lutando por democracia nas favelas do Rio. Lá a ditadura ainda não acabou. Ainda vemos a polícia invadindo residências sem mandados, pessoas sendo presas arbitrariamente ou até mesmo casos de desaparecimento, como o caso Amarildo que repercutiu mundialmente.

Para finalizar, gostaríamos de reafirmar que as intervenções militares são caras, longas e ineficazes até mesmo do ponto de vista da segurança pública. Sugerimos que essas tropas sejam movimentadas para patrulharem as fronteiras do Brasil, pois é de conhecimento notório que é de lá que chegam as armas e as drogas que alimentam o comércio varejista de entorpecentes nas comunidades cariocas. Sugerimos também que se faça uma grande intervenção social nas favelas do Rio de Janeiro.

Precisamos apenas de uma oportunidade para provar que somos a solução que o Brasil tanto precisa para se desenvolver e tornar-se um país mais justo para todos e todas.

Favela é potência! Favela é resistência!⁴

Ocorreu-me uma história. Para contá-la, decidi omitir nomes e atribuir aos fatos um pouco de ironia. Logo, as próximas linhas contêm “ironia” e “coincidências” com fatos reais:

Em um belo fim de semana, num belo bairro à beira de uma lagoa mística da Ilha da Magia, um grupo de marginais decidiu experimentar a possibilidade de construir dissensos no espaço urbano, simplesmente com o objetivo de estudar questões acerca da contaminação dos campos expandidos da arte e da arquitetura, situando-as na experiência de apreensão da cidade contemporânea e traçando possibilidades interdisciplinares de interlocução. A partir de uma dinâmica laboratorial e performativa com base em estudos críticos de textos-tutores, um estudo foi gerado e estruturou uma performatividade investigativa, a qual constituía uma experimentação de caráter performativo de uma ação corpórea implicada numa articulação interdisciplinar fomentadora de uma intervenção urbana.

O grupo de marginais decidiu, assim, realizar uma ação/intervenção artística, objetivando uma conversa sobre a mobilidade urbana da Ilha da Magia. Na intervenção, foi proposta uma ação efêmera com marcas de cal junto ao asfalto. A cal é um material suscetível à água e não possui duração longa à ação do tempo e tampouco causa uma marca permanente na ocasião de sua aplicação como pintura. Logo, a materialidade da intervenção foi de caráter efêmero. Nas discussões que antecediam as intervenções, o grupo de marginais sempre pontuava o caráter de livre manifestação e abertura de diálogos e debates a partir das ações performativas decorrentes das intervenções. A inteligência do grupo de marginais residia aí: abrir espaço ao debate acadêmico, político e social no âmbito das práticas urbanas, tendo como disparador uma ação artística junto ao espaço urbano. Eram marginais, mas seu movimento não poderia ser criminalizado, pois é percebido que dano

⁴ “Nota de esclarecimento a população sobre a intervenção militar em nosso Estado”, publicada em fevereiro de 2018 pela FAFERJ após a intervenção militar decretada pelo governo golpista de Michel Temer. Disponível em: <https://faferj.wordpress.com/2018/02/17/queremos-uma-intervencao-social-que-traga-a-vida-nao-queremos-uma-intervencao-militar-que-traga-a-morte/>. Acesso em: 20 out. 2018.

físico algum foi gerado a quem quer que estivesse envolvido pela ação artística. Eram marginais, e sua ação artística, fomentando debates, possuía potência de articulação social e não prejudicaria fisicamente e/ou materialmente nenhum patrimônio arquitetônico, urbano ou cultural. Os marginais sabiam que debater por meio de práticas artísticas efêmeras, performances ou reunião de pessoas constitui uma esfera relacional nas práticas contemporâneas de arte e educação e não possui um caráter de ameaça ou constitui crime. Os marginais sabiam que se tratava de uma forma de manifestação livre a qual deveria ser respeitada e considerada parte da atuação social de grupos que querem compartilhar seus estudos com os demais atores socioculturais da cidade.

Mas, espantosamente, a ação do grupo de marginais foi criminalizada. Em poucos instantes, instalou-se uma plenária de curadores-policiais, avaliando a ação artística, emitindo suas análises balizadas em extraordinários dispositivos de controle do espaço urbano. Era surpreendente a complexidade dos argumentos, os quais dificilmente poderiam ser contra-argumentados, uma vez que possuíam uma densidade epistemológica avessa a margens e marginais.

Uma sugestão para um possível desfecho desse embate artístico curatorial? Recomendo um cuidado maior ao olhar a referida ação de arte contemporânea realizada no belo bairro à beira de uma lagoa mística da Ilha da Magia pelo grupo de marginais, encarando-a como uma livre manifestação artística e cultural para debater a cidade contemporânea, e não como um ato criminoso ao meio ambiente e/ou urbano. A arte e seus desdobramentos devem ser respeitados e entendidos para um debate maior sobre temas que afligem nossa cidade.

Dicionário marginal #2: IN(TER)VENÇÃO URBANA

(*latim imperial interventio, -onis*) **substantivo feminino**

1. Ato ~~de~~ *intervir*.
2. Ação conciliadora ~~de~~ *terceiro*.
3. *Intermédio*.
4. *Operação cirúrgica*.

[+]

(*latim urbanus, -a, -um*) **adjetivo** 1. Relativo à cidade.

2. [Figurado] Afável; ~~cortês~~; *civilizado*.
3. ~~Diz-se dos prédios para habitação, em oposição a rústicos ou para cultivar.~~
- substantivo masculino** 4. [Brasil, Informal] *Agente policial*.

Aprender a cuidar. Cuidar para lembrar. Lembrar para cuidar. Reunir o passado coletivo ao presente individual e construir a experiência da cidade como experiência coletiva. Configuração (URBANA?) de festa, situação que excede a regulação social, a cidade se torna lugar preñado de interação e de troca. As ocupações invertem o desenho. Não podem durar para sempre, pois nelas o **coletivo** e o **comum** são **provisórios**. Vislumbro, assim, a ideia de in(ter)venção contagiada pela noção de ocupação. Em todas, temos corpo, corporeidade, corpo lendo corpo. A cidade lida pelo corpo surge como potência. Um dia de festa, ou dia de ocupação, ou dia de in(ter)venção, configura-se um **dia de lembrar**, dia em que as correspondências se estabelecem, atravessando o corpo.

Nesse movimento, vejo possibilidades de relações novas, a partir da articulação teórica que Rita Velloso (2017) faz com Walter Benjamin:

- Atitude experimental embutida nos esboços de ordem provisória de uma ocupação, de uma in(ter)venção;
- Indeterminação dos espaços autogeridos ou autoplanejados;
- Não mais se trata de desenhar os lugares: trata-se de radicalizar a experiência e fazer reemergir a atividade humana em sua fluidez e incompletude.

Rita Velloso (2017, p. 62-63) traz uma noção de protagonismo muito caro à noção de in(ter)venção urbana. Quem é protagonista na in(ter)venção? Associa também a questão temporal da ação, da apropriação do espaço a partir da in(ter)venção.

Cada intervenção, individual ou coletiva, é um momento que talvez jamais integre uma série, mas é acontecimento em que se desvela uma possibilidade [...]. No relâmpago de uma imagem, ilumina-se uma alternativa. Basta um vislumbre e o habitante urbano compreende o segundo de sua ação, ainda que minúscula e cotidiana. Será suficiente a interrupção momentânea na ordem de um sistema estabelecido. [...] a apropriação, se crítica, ecoa numa ação vivida pelo avesso. O avesso é a não duração, a indeterminação do uso do espaço, a provisoriidade do agrupamento coletivo e comum. [...] é forma de resistência à violência do espetáculo. [...] poderá superar a passividade imposta como condição e resultado pelo urbano-espetacular.

A arquitetura e a cidade não estão dadas. A experiência urbana e arquitetônica é, em essência, a experiência de uma insurreição, de corpos trafegando pelos lugares e experimentando espaços desviados

de suas funções primeiras. O corpo, assim, extrapola uma atribuição programática de um lugar e traz à tona uma experiência da arquitetura urbana. É uma ação que se desenrola no cotidiano graças à recepção tátil dos espaços, uma experiência da apropriação que educa corpos e mostra-nos a compreensão dos vários tempos passados num lugar e que penetram na dinâmica da cidade. Podemos aprofundar a noção de experiência urbana adentrando na possibilidade de interrogar práticas urbanas e arquitetônicas, lançando olhares sobre os arranjos que são sucessivamente desfeitos, fazendo outros afetos circularem na cidade contemporânea. Presenciamos essa nova circulação, atualmente em nosso país, nos movimentos de decomposição de modelos políticos os quais promovem o derrubamento de certas condições políticas. São sinais de novos fluxos e intensidades num plano coletivo, tanto midiático quanto social.

Surge o risco que gera uma potência à nova agenda do/a arquiteto/a urbanista: as in(ter)venções urbanas. Notamos uma organização flexível, interiorizando exigências de mercado, normalizando (e normatizando) corpos pelo dispositivo do rendimento, base de uma subjetividade neoliberal. Aparece aqui um sujeito neoliberal (ou neossujeito), alguém competitivo, submetido às regras do máximo proveito nas relações humanas. Dessa maneira, o tempo cotidiano torna-se menos programável, fazendo com que projetos a longo prazo se tornem cada vez mais difíceis. É a ruína de uma noção de projeto a qual conhecemos dos bancos da formação tradicional em arquitetura e urbanismo. A efemeridade surge como rompante de contestação e sobrevivência de corpos que teimam em fugir aos dispositivos de controle neoliberais de pasteurização da cidade contemporânea.

A arte, como prática crítica, liberando corpos dissidentes, traz em seus propósitos estéticos um desafio aos códigos de representação dominantes, introduzindo novas falas e possibilidades de apropriação e usufruto de espaços, sobretudo os urbanos e arquitetônicos. Aqui, surge como marco teórico a potência do dissenso, uma vez que esse diz respeito aos embates sociais pela inclusão de grupos que têm sido silenciados ou excluídos do exercício da cidadania e da participação na instituição de lugares públicos e da esfera pública.

A noção de in(ter)venções urbanas pode contribuir numa atualização da contaminação dos campos ampliados da arte e da arquitetura. Uma contaminação mais que urgente em tempos nos quais insurgências ampliam perspectivas da relevância social da arquitetura, do urbanismo e da arte. In(ter)venções aparecem como leituras de tempo/espaço, clareiras,

apontando bases de estudo e aproximação de atores. In(ter)venções criam arenas nas quais o dissenso rearticula relações subjetivas na cidade contemporânea. Residiriam, assim, possibilidades de coexistências? In(ter)venções colocam em suspensão o **ter** numa proposta de **inventar** o urbano nas nossas práticas sociais contemporâneas.

À guisa de conclusão: invenção urbana

[...] sendo partícipe na produção simbólica do espaço urbano, a arte urbana – compreendida no plano das relações sociais, e não reduzida a uma dimensão estetizada – repercute as contradições, conflitos e relações de poder que constituem esse espaço. Nesse registro específico de sua tematização, associa-se direta e internamente à natureza constituinte do espaço público, a questões de identidade social e urbana, de gênero, e a expressão culturais que possam ou não nele vir a ocorrer, enfim, às condições de cidadania e democracia. (PALLAMIN, 2015, p. 144)

A ilusão conciliatória de tudo com tudo associa-se à montagem de um consenso que, **de fato**, não contempla a diversidade nos planos político, econômico e social. Logo, a arte urbana como uma prática crítica traz em seus propósitos estéticos um desafio aos códigos de representação dominantes, com a introdução de novas falas e redefinição de valores como abertura de outras possibilidades de apropriação e usufruto dos espaços urbanos. Percebo, assim, que as reivindicações de vários grupos vêm a público, abrindo espaços de ação, uma vez que as práticas sociais contemporâneas promovem a ampliação dos modos de presença cultural e política no espaço público. Isso configura uma multiplicidade de arenas de ação cujos horizontes de valores nem sempre são mutuamente compatíveis. A diversificação de hábitos, originando novas competências discursivas, transforma o espaço público em arena de controvérsia política, onde o DISSENSO é integrante, e não obstáculo.

Referências

CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Washington (org.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. v. 4. Salvador: EDUFBA, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PALLAMIN, Vera. *Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos\ contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2015.

VELLOSO, Rita. O tempo do agora da insurgência: memória de gestos e política do espaço, segundo Walter Benjamin. In: BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. *Corpocidade: gestos urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 43-69.

“Se a Globo é a favor
somos contra”



Indignando-se com Gatlif contra a cidade fantasmagórica¹

Scott Head

Começo já nos situando em relação à cena final do filme que instigou este ensaio² – a escolha da cena, instigada, por sua vez, pelos tempos sombrios que estamos passando no Brasil neste momento...

Narro a cena a partir do momento em que reparamos em Betty – jovem imigrante norte-africana e protagonista do filme – dormindo sobre um pedaço de papelão, que trouxe consigo ao adentrar um prédio ainda não habitado de um grande complexo urbano, igualmente sem habitantes visíveis, a não ser ela mesma. Sua solidão, deitada naquele canto de prédio e da cidade fantasma – o fantasma de uma cidade destituída de qualquer índice de habitação – contrasta fortemente com a cena anterior a que assistíamos junto com Betty: uma enorme manifestação política na praça Puerta del Sol, em Madrid. Agora, ao acompanhar Betty dormindo, escutamos o ritmo lento de suas respirações profundas. Tal percepção do ar entrando e saindo daquele corpo deitado desfaz o possível *voyeurismo* do plano visual: o som de sua respiração passa a permear o espaço em ambos os lados da tela, tanto o nosso quanto o dela – difícil não sentir nossa própria respiração ao perceber a dela. Nesse sentido, nossa ligação com aquela sonoridade vital também é subitamente interrompida pelo som estridente do alarme que anuncia o fechamento iminente do portão da garagem do prédio, pelo qual Betty antes tinha entrado.

Quando chegamos ao portão junto com Betty, correndo, já é tarde demais. Ela começa a bater nas grades metálicas do portão e até tenta escalá-lo, mas logo repara que não tem mais saída por lá. Enquanto

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Colóquio Antropologias em Performance, na UFSC, em outubro de 2018. Agradeço os comentários recebidos naquela ocasião; eles me ajudaram a revisar o presente texto.

² Trata-se do filme do cineasta Tony Gatlif, *Indignados* (2012, França, 88’).

ela busca outro modo de sair e continua a bater no portão, voltamos a escutar suas fortes respirações, agora provocadas pela corrida e pelas tentativas de achar uma saída. Os sons de suas respirações contrastam e conjugam-se com o som de suas batidas no portão metálico. Ambos continuam a reverberar quando a imagem do filme corta para a rua vazia para além do portão. No plano visual, o filme passa a cortar de uma a outra imagem daquele grande complexo urbano repleto de tudo, menos de qualquer índice de vida, passado ou presente; cada imagem na sequência filmada desde uma perspectiva cada vez mais distante, passando a mostrar, não só o complexo urbano mas também o terreno baldio ao seu redor – terreno esperando ser preenchido com mais prédios e ruas. Enquanto tal distanciamento acontece no plano da visão, o som das batidas de Betty no portão e de suas respirações não só continuam; passam a ser respondidos e acompanhados pelo som de um e, depois, de vários tambores. As ressonâncias e dissonâncias entre esses sons compõem novo ritmo – um ritmo que não deixa de lembrar o dos tambores que acompanhavam a manifestação coletiva da cena anterior. Logo antes de o plano visual escurecer até ficar preto, ao mesmo tempo que a trilha sonora continua – e continua ganhando novos contornos –, uma frase escrita numa tipografia parecida com a técnica grafiteira de *stencil* aparece sobreposta no céu, logo acima da cidade fantasma, ao mesmo tempo que escutamos a voz de Betty enunciar a mesma frase que lá aparece: *mais je pense que ça ira... ça ira... ça ira...* – “mas acho que vai dar... vai dar... vai dar...”

Começo inserindo-nos naquela cena porque a vejo como apontando a modos distintos de perceber, entender e responder à “mensagem” do filme *Indignados* como um todo – seja lá na Europa, onde o filme foi produzido e montado, ou aqui no Brasil, onde assistimos ao filme como parte do Ciclo de Cinema *Cidades Rebeldes*, em Florianópolis, abril de 2018. Busco, assim, também apontar os modos distintos de articular o que a forma de conhecimento sensível e a percepção pensante propostas pelo filme têm a oferecer em relação ao tema mais amplo deste livro. No convite que recebi para escrever o presente texto – convite recebido no meu caso por ter debatido o filme *Indignados* como parte daquele ciclo de cinema –, Paulo Raposo sugeriu que nossos textos deveriam lidar, de algum modo, com “a forma como as nossas cidades se organizam, excluem, segregam, contaminam, poluem, oprimem, mas também sobre o potencial criativo e inventivo com que resistimos e nos

mostramos resilientes face a esses constrangimentos”³ Se, desse modo, ele apresenta o desafio de pensar sobre como o filme em questão pode nos ajudar a perceber e a figurar tanto as formas de opressão quanto as de resistência que compõem a cidade contemporânea, assim permanece em aberto a questão da especificidade da cidade ou cidades sobre as quais discutimos em nossos textos a partir dos respectivos filmes que debatíamos.

No caso desta discussão sobre *Indignados*, mesmo reconhecendo que as cidades percorridas pelo filme de Gatlif são na maior parte europeias (menos Tunísia) e em grande parte mediterrâneas (menos Paris), a especificidade do enfoque aqui consistirá não em alguma cidade, seja dentro ou fora do filme do Gatlif, mas na forma de *assistir* – de olhar, escutar e sentir – à cidade e às pessoas que a habitam, sejam ou não reconhecidas como “habitantes”, que entendo que o filme está propondo. Tal perspectiva inspira-se, em grande parte, pelo próprio contexto urbano que serve como cenário da cena final do filme em questão. Pois aquele complexo, sem qualquer marca nas paredes e muros ou rachaduras no chão, ou mesmo lixo ou sujeira que pudesse servir como índice de habitação, parece capaz de *materializar-se* em qualquer lugar – em qualquer lugar já previamente transformado num “lugar qualquer”, num “terreno baldio” sem história. Se não fosse o contexto do filme, ou alguma familiaridade prévia de quem o assiste com o lugar em que foi filmado, aquele complexo urbano poderia ser situado bem mais próximo daqui – como um daqueles complexos urbanos sendo construídos e multiplicando-se no bairro do Córrego Grande, aqui em Florianópolis. Importa frisar que, quando me refiro a tal complexo urbano neste texto como uma cidade fantasma, trata-se na verdade justamente da fantasia de uma não-cidade, o que também seria a fantasia de uma cidade *sem fantasmas*, sem a presença nebulosa, mas insistente, de índices do passado – do passado não só dos vivos mas também dos mortos. Como esse e outros filmes de Gatlif deixam bem claro, nenhuma cidade é *fixa*: toda cidade desloca-se junto com as histórias e os habitantes que a compõem e a atravessam. Mesmo ser preso ou ser deportado também faz parte da experiência de deslocamento dos variados personagens retratados nesse e noutros filmes dele. Portanto, se *Indignados* aponta para algo realmente *assustador* a respeito da face contemporânea da cidade, ao meu ver, seria o fantasma de uma cidade-

³ Trata-se de e-mail enviado por Paulo Raposo aos autores do livro *Cidades rebeldes* em setembro de 2018.

forma abstraída de qualquer conteúdo social ou histórico e capaz de materializar-se em um lugar qualquer – como mercadoria; nesse sentido, teria como pensar tal cidade como uma “fantasmagoria” – termo usado por Benjamin, como discute Susan Buck-Morss (1989, p. 81), para referir o aspecto da cidade de Paris, que a fazia aparecer como uma combinação de mercadoria e espetáculo.

Se *Indignados* tem elementos associados a um documentário, e Gatlif entende seu filme como um *cine-poem*,⁴ aqui trato o filme como uma *cine-performance* – certa forma de ação que ressalta e implica o ato correspondente de assisti-la. Aqui, mesmo que meu enfoque seja mais naquela cena final do filme e na *tomada de posição* que vejo tal cena pedindo, busco igualmente ressaltar algo do modo de assistir à cidade, às figuras e às pessoas que a atravessam conforme o filme propõe.

Evidentemente, não tem como isolar os modos de olhar e de escutar que o filme propõe do olhar e da escuta que levamos ao filme. Várias resenhas publicadas sobre o filme na época de seu lançamento apontam para o que entendem como o aspecto “panfletário” do filme – basicamente, um filme que concentraria tudo na “mensagem” que busca comunicar, em vez de oferecer uma análise mais detalhada da situação dos imigrantes que retrata. Jordan Mintzer (2012, s. p., tradução livre minha)⁵ chega a afirmar que várias cenas do filme o deixaram desejando um “documentário direto [ou linear] que fosse capaz de revelar tal mundo em tamanho detalhe, sem tentar enfiar uma mensagem goela abaixo de quem o assiste”. Outra resenha, nesse caso, da Leslie Felperin (2012), associa o que ela entende como a superficialidade do filme à própria presença de Betty, como o fio condutor através do qual Gatlif conjuga os variados e dispersos cenários filmados:

O enquadre ficcionalizante não é meramente desnecessário, mas beira o paternalismo. Betty não é uma pessoa ou mesmo uma personagem, mas um símbolo; ela está simplesmente lá para ser outra

⁴ Nota dos organizadores: *cine-poem* é uma tendência do cinema contemporâneo, mas cuja história pode recuar a uma longa genealogia do cinema clássico de vanguarda dos anos 1920 e a figuras como Man Ray, Fernand Léger ou Joris Ivens. Devido a uma recente democratização do meio de produção e distribuição, as produções criativas e colaborações artísticas podem ser mais rápidas, mais baratas, e isso estimulou a fusão de várias disciplinas. Esse contexto reflete-se no surgimento de poemas gráficos, foto-histórias, quadrinhos da *web* e na crescente popularidade do *cine-poem*.

⁵ No original: “*straightforward documentary that could reveal such a world in detail without trying to ram a message down the viewer’s throat*”.

vítima do capitalismo, como os sem-teto representados apenas por tomadas de seus sapatos ou barracas e abrigos improvisados onde dormem. (FELPERIN, 2012, s. p., tradução livre minha).⁶

Entre outras coisas, o que se perde nessas críticas é a própria composição poética das imagens e do som: no caso, um processo de montagem que faz algo bem distinto de pretender “revelar” ou “explicar” a situação “real” dos imigrantes retratados, ou de meramente “embelezar” a “mensagem” que pretende nos fazer engolir. Se o objetivo do filme fosse o de mostrar os imigrantes apenas enquanto vítimas do capitalismo, teria como entender aquela cena final em que basicamente se está reciclando uma imagem-clichê do principal “problema” enfrentado pelos imigrantes recém-chegados à Europa. Desde tal perspectiva, o problema central poderia ser entendido como consistindo essencialmente nos *muros* (tanto físicos quanto econômicos e sociais – e, mais particularmente, raciais) que os barram de entrar e/ou que os prendem uma vez dentro. Evidentemente, tais *muros* fazem, sim, parte do problema – e aqui poderíamos acrescentar “portões seletivos”. Mas, como tal, essa imagem apenas inverteria aquela outra imagem-clichê, nesse caso, disseminada e reproduzida pela direita, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, que figura os próprios imigrantes como justamente o problema cuja “solução” seria a construção de novos *muros* e o fortalecimento de *muros* já existentes – ou portões cada vez mais seletivos. Como bem sabemos, a dimensão metafórica dessa imagem-clichê do “muro” é até capaz de cristalizar-se numa obsessão em construir *muros* literais – ou seja, a fixação no desejo de fixar o movimento dos outros, nesse caso, tal desejo sendo ele mesmo fixado na forma de *muros*.

Mas, mesmo reconhecendo a dimensão metafórica do muro e entendendo tais *muros*, e não os imigrantes, como o foco do problema, outro problema aparece, que consiste em confundir a parte pelo todo. Ou seja, no caso daquela cena, estaríamos confundindo o portão com as variadas outras formas de “constrangimentos” que fazem parte do modo “como as nossas cidades se organizam, excluem, segregam, contaminam, poluem, oprimem”, como apontado por Raposo (e já citado acima). O que importa ressaltar é que tais formas de constrangimento operam não só no sentido de impedir o movimento de pessoas,

⁶ No original: “*The fictional framing device is not merely extraneous but borderline patronizing. Betty is not a person or even a character, but a symbol; she’s just there to be another victim of capitalism, like the homeless people repped just by shots of their shoes or the tents and makeshift shelters where they sleep*”.

seja para dentro ou para fora de algum lugar (como no caso de uma fronteira vigiada ou de um presídio, respectivamente), mas também no sentido de “coreografar” suas respectivas formas de circulação. André Lepecki (2012) chama essa segunda forma de constrangimento – no presente caso, não mais impedindo o movimento, mas ordenando-o e tornando previsível –, de “coreopolicimento,” o que, segundo ele, busca garantir que

[...] desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um *movimento cego ao que o leva a mover-se*. (LEPECKI, 2012, p. 54, grifo do autor)

Ao citar essa passagem em particular do artigo de Lepecki, destaco não só a relação entre coreopolicimento e cidade, mas igualmente a cegueira de si mesmo – das forças que impelem seu próprio movimento – que Lepecki aponta como parte constitutiva dessa forma de urbanidade-normativa-em-movimento: uma forma de circulação e autocegueira que vai justamente a contrapelo da cidade enquanto espaço propício para a realização de atos variados de contestação.

Não é de se estranhar que os filmes de Gatlif costumam ser associados a figuras de e em *movimento* – ao nomadismo, ao exílio, a migrantes, a desterritorialização, a processos culturais transnacionais –, e *Indignados* certamente não é exceção a esse respeito.⁷ Mas, aqui, o que Lepecki me ajuda a ressaltar em relação a *Indignados* é a diferença, às vezes bem aguda, entre circulação e deslocamento, e – igualmente – as respectivas maneiras de retratar ou figurar essas distintas formas de movimento. Para além dos modos de circulação regrada que compõem a cidade coreopolicida, segundo Lepecki, poderíamos referir igualmente à circulação transnacional de mercadorias e, conjuntamente, às formas de coreopolicimento que contribuem para a figura igualmente circular da globalização.

Certamente, as formas de deslocamento seguidas e criativamente recompostas por Gatlif diferem e divergem dessas de circulação, se bem que também não se trata de separar a circulação do deslocamento como conceitos ou práticas sempre claramente distintos. Logo na

⁷ Ver, em particular, Vanderschelden (2014).

primeira imagem com que *Indignados* começa, reparamos em um grande número de sapatos e tênis, alguns com grifes claramente reconhecíveis, largados numa praia pela maré – ou seja, mercadorias destinadas a ser calçadas para poderem se movimentar a pé, nesse caso, deslocadas de tal uso e parecendo servir mais como índices de corpos ausentes.

Reconfigurando o teor dos comentários um tanto depreciativos dirigidos ao filme que citei acima, se há algo de “superficial” na forma com que Gatlif retrata tais formas de movimento, associo não a alguma falta de complexidade, mas, ao contrário, a algo mais próximo: no caso, o desejo de interagir complexamente com o olhar dirigido às imagens que compõem o filme, tanto re-orientando, quanto des-orientando tal olhar – e, portanto, constantemente nos fazendo deslocar e reposicionar em relação ao movimento das ações e das pessoas retratadas. Sugiro que o filme nos convida a perceber as imagens que oferece dos deslocamentos de imigrantes como Betty, ao se movimentar entre variadas cidades e países, justamente *como imagens*: imagens que, longe de figurar imigrantes semelhantes a Betty como meros índices passivos de “vítimas do capitalismo”, convidam-nos a *tomar posição* em relação a elas, tomando emprestada a expressão de Didi-Huberman (2017).

Voltarei a elaborar essa noção e sua relevância quanto ao filme em mais detalhes à frente, ressaltando, em particular, o papel essencial do som ao tomar posição em relação às imagens e ao deslocar o olhar. Mas, levando em conta que tomar posição implica o que vem antes no mesmo ato de posicionar-se em relação ao que vem depois, primeiro importa destacar que o olhar e a escuta que informam a minha tomada de posição em relação ao(s) *Indignados* – ao filme em si e às pessoas, coisas e movimentos que retrata – também foram fortemente *orientados* pela minha leitura da tese recentemente defendida por Ana Paula Casagrande Cichowicz, *A câmera é um corpo vivo: política e poética nos filmes de Tony Gatlif* (PPGAS/UFSC, 2018), que coorientei com Vânia Cardoso.

Daquela tese, cito e conjugo apenas pequenos trechos, a seguir, em que Cichowicz introduz o filme *Indignados* de forma mais ampla – o que serve a um fim equivalente aqui:

Indignados foi inspirado no livro de Stéphane Hessel, *Indignez-vous!* e na série de manifestações do movimento “Indignados”, que iniciaram na Espanha em 2011, inspiradas pela Revolução de Jasmim e que se espalharam por outros locais do mundo. [...] Em *Indignados* acompanhamos as andanças de uma

imigrante africana chamada Betty que chega à Europa clandestinamente pelo mar. Ela circula por alguns países, ruas, estradas, matas, delegacias, aeroportos, manifestações públicas. O local do desembarque, porém, não é informado logo de início. [...] O mesmo ocorre no decorrer do filme como um todo, que passa por Paris, pela Tunísia e pela Espanha. [...] Ao postergar e não oferecer abertamente a localização geográfica, ao forçar aqueles que assistem a buscar em detalhes descentrados do plano algum detalhe de lugar, o filme instiga aqueles que assistem a experienciar, brevemente que seja, a sensação de desorientação, de estrangeiridade vivida pelos personagens. (CICHOWICZ, 2018, p. 142-144).

Concordo plenamente com tais observações sobre o filme como um todo, mas, ao (re)situá-las em relação à cena final – e, por viés de tal cena, em relação à cidade –, busco ressaltar outra dimensão dessa questão, quase a imagem invertida do filme até aquele momento.

Nesse caso, é como se a fonte da desorientação deixasse de consistir na forma de montagem pela qual o filme nos instiga a experienciar a estrangeiridade dos personagens – uma forma ao mesmo tempo até então ligada a uma estética repleta de índices de habitação, desde colchões vazios a panelas cheias de comida, a escovas de dente postas para secar. A fonte da desorientação passa a consistir na própria estética limpa e vazia da cidade fantasmagórica ao redor: ou seja, outro modo de desorientação passa a ser provocado pela forma do complexo urbano dentro do qual Betty acaba se aventurando e sendo efetivamente presa pelo fechamento súbito e anônimo do portão automático. Pois é a quase completa ausência de tais índices de habitação naquele complexo urbano destituído de urbanidade que frustra a busca de detalhes para nos localizar.

Lembro-me de ter lido mais de uma referência àquele complexo urbano no cenário final de *Indignados* como um lugar “abandonado”. Por mais que seja compreensível o uso de tal adjetivo, discordo de sua implicação: não vejo qualquer semelhança entre as imagens anteriores de vagões de trem transformados em casas, tais como descritos na tese de Cichowicz, e aquela cidade fantasmagórica agora. Aliás, boa parte do filme trata de lugares “abandonados”, transformados tanto em lugares de habitação quanto em palcos de variadas ações políticas. O que distancia tais lugares abandonados daquele complexo urbano é a ausência de *rachaduras* no segundo – rachaduras como Lepecki as entende: como índices de historicidade, propícios para o tropeçar, mesmo sem cair, de movimentar-se de um modo imprevisto.

Na verdade, há, sim, uma única forma de rachadura com que Betty se depara na cidade fantasma, algum tempo antes de adentrar o prédio. Trata-se, no caso, de uma frase grafitada num muro que Betty encontra bem no centro daquele complexo, numa parte ainda em construção – mas sem ninguém construindo – onde vemos escrito: *Cada día tus ilusiones se cruzan con las nuestras*. O filme destaca o encontro entre Betty e aquela frase, ao mostrá-la quando a protagonista se senta, encostando-se àquele muro por entre as palavras da frase. A primeira vez que assisti a tal cena, lembro-me de ter observado a estranheza daquele cenário – algo como um palco frente àquele muro, mas cuja “plateia” consistia apenas nos numerosos prédios ao seu redor. Só na segunda vez a que assisti à cena reparei sua estranha semelhança com outro cenário do filme: numa cena bem mais próxima ao início, quando Betty adentra outro prédio – esse sim claramente “abandonado” e, ao mesmo tempo, repleto de índices de ocupação na forma de *grafittis* que encobrem quase todas as superfícies expostas do prédio. No caso, ela encontra um grande espaço aberto no meio do prédio – longe do tamanho do espaço aberto com o muro no complexo urbano, mas também lembrando um palco. Nesse caso, aquele espaço passa, sim, a ser ocupado justamente por um ato claramente demarcado como uma performance, mesmo sem qualquer audiência visível, menos Betty: uma dançarina de flamenco começa a sapatear por cima de um pedaço de madeira – outro palco sobreposto ao chão que parecia palco, como se, nas arquibancadas do prédio, aparecessem músicos para acompanhar o ritmo da batida de seus pés, enquanto papéis coloridos – jogados anonimamente desde cima – começam a cair no chão ao redor do palco de madeira. Mesmo que se cruzem entre si, algumas *ilusiones* são bem mais vivas e coloridas do que outras...

Com aquele som ainda reverberando por entre tais imagens contrastantes, agora chegou o momento de tomar posição em relação à última cena do filme. “Tomar posição”, afirma Didi-Huberman (2017), ao comentar as práticas imagéticas de uma forma de diário de Bertolt Brecht,

[...] é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo, de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição. Trata-se também

de situar-se no tempo. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamando por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15).

Nesse sentido, no final do filme, sobrevoando a cidade fantasmagórica, ao mesmo tempo que continuamos a escutar o som dos pulmões de Betty fazendo o ar circular e o som de suas mãos batendo no portão, entendo aquela cena como nos instigando a tomar posição. Tomar posição, como ainda aponta Didi-Huberman, implica um duplo movimento de aproximação e de distanciamento – o que, nesse caso, me parece descrever nitidamente o jogo entre imagem e som naquela cena.

Ao deixar Betty, enquanto personagem, trancada por trás do portão, o filme nos leva junto com o som vital de sua respiração e o som revoltado de suas mãos batendo nas grades metálicas. Ao remontar àqueles sons, um novo ritmo musical começa a se compor. Ao passar a soar como tambores, o ritmo lembra outros tambores no passado, não só de momentos anteriores no filme, mas de outros passados possíveis, assim como outros corpos, tanto presos como livres, ou ambos ao mesmo tempo. As imagens daquela cidade fantasmagórica, por sua vez, também apelam a outras cidades ou formas urbanas equivalentes. Só que, no caso daquele complexo urbano, se não fosse a frase grafitada no muro, talvez fosse impossível tomar posição frente a esse modelo de cidade ou cidade-modelo, por não haver mais nenhuma rachadura, nenhum índice de historicidade, que possa servir de *alavanca* poética e política.

Neste momento, ao escrever este texto, encontro-me no Rio de Janeiro, onde morei boa parte (e boas partes) da minha vida e onde pratiquei e realizei pesquisa sobre o passado e o presente da luta dançada e o jogo ritualizado conhecido como capoeira. Ao andar pelo centro do Rio, lembrei-me de um trecho, citado na minha tese, de autoria do historiador Sidney Chalhoub (1990), do Rio de Janeiro, no qual ele escreve:

Ao perseguir capoeiras, demolir cortiços, modificar traçados urbanos – em suma, ao procurar mudar o sentido do desenvolvimento da cidade – os republicanos atacavam a memória histórica da busca da liberdade. Eles não simplesmente demoliam casas e removiam entulhos, mas procuravam também desmontar cenários, esvaziar significados penosamente construídos na longa luta da cidade negra contra a escravidão. (CHALHOUB, 1990, p. 186).

Ou seja, citações como essa nos fazem lembrar que, longe de fazer parte apenas do presente contexto dito “neoliberal”, tais cidades fantasmagóricas já estão entre nós há um bom tempo. Evidentemente, não tenho como elaborar a questão aqui, mas certamente teria como apontar o deslocamento da capital do país, do Rio de Janeiro para o planalto, onde Brasília passou a ser construída, como parte da busca de produzir uma cidade destituída não só de historicidade, mas da capacidade de induzir lembranças sociopolíticas. Aliás, ainda teria como ligar a construção e a reconstrução de tais cidades fantasmagóricas à desconstrução da memória política, cujos efeitos nos assombraram de uma forma tão ameaçadora nos dias que antecederam a eleição presidencial. Mas, aproveitando a referência de Chalhoub aos capoeiristas, acabo este texto deslocando-nos para algo que vejo como sugerindo possibilidades de resistência a tais formas de cidades destituídas de memória, de novo um “algo” ligado a um modo de olhar, ligado, por sua vez, a um modo de se movimentar. Na capoeira, fala-se da necessidade de “quebrar o corpo” – de se movimentar de um modo imprevisível, a partir de algum ritmo sonoro, mas nunca preso a ele – uma forma de defesa que também serve como um modo de recompor o corpo antes quebrado pelos golpes da vida. Mas quebrar o corpo também implica uma forma de luta, capaz de perceber as falhas na defesa do adversário e mesmo atacar se for preciso. Menos de vinte anos depois da perseguição em massa das capoeiras mencionadas por Chalhoub, encontramos o excerto de uma descrição da capoeira publicada numa revista literária, em 1906:

A alma da *capoeira* é o olhar, uma esgrima subtil, agil, firme, atenta em que a retina é o florete flexível penetrante indo quasi devassar a intenção ainda occulta, o desejo, apenas, pensado, voltada sempre para o adversario, apanhando-lhe todos os movimentos, surprehendendo-lhe os mais insignificantes ameaços, para desvial-os, em tempo, com a destresa defensiva dos braços em rebates lépidos ou evital-os com os desvios lateraes e os recuos saltados de corpo, leve, sobre ponta dos pés, até facultar e perceber a *aberta e entrar, para vêr como é para contar como foi*, segundo o calão proprio. (L.C., 1906, s. p., grifos do autor).

Nesta apresentação, uns cento e doze anos depois da escrita do texto acima citado, busquei fazer algo semelhante com o filme de Gatlif, “ver como é para contar como foi”. Levei *Indignados* como um convite a dançar entre suas imagens, a deslocar-nos entre alguns de seus cenários. Ao mesmo tempo, ao pôr o enfoque na cena final, busquei retratar o

filme como um convite a *tomar posição* em relação ao contexto atual que nos cerca e nos ameaça, mesmo se de formas bem variadas, em lugares tanto bem próximos quanto mais distantes. Termine de volta àquele prédio, nossa respiração ressoando com a de Betty; será que já passou a hora de acordar...?

Referências

- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1989.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma visão das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CICHOWICZ, Ana Paula Casagrande. *A câmera é um corpo vivo: política e poética nos filmes de Tony Gatlif*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição* (O olho da história, I). Belo Horizonte: Editora UFGM, 2017.
- FELPERIN, Leslie. Indignados, 2012. *Variety*, [S. l.], 2012. Disponível em: <https://variety.com/2012/film/markets-festivals/indignados-1117947061/>. Acesso em: 27 set. 2018.
- INDIGNADOS. Direção: Tony Gatlif. [S. l.]: Princes Films; Eurowide Film Production; Hérodiad; Rhône-Alpes Cinéma, 2012. (106 min), son. color.
- L. C. A capoeira. *Revista Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, s. p., mar. 1906. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420_1906_00003.pdf. Acesso em: 27 set. 2018.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em: 8 jan. 2018.
- MINTZER, Jordan. Indignados: Berlin Film Review. *Hollywood Reporter*, [S. l.], 2012. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/review/indignados-berlin-film-review-289357>. Acesso em: 27 set. 2018.
- VANDERSCHULDEN, Isabelle. Looking Elsewhere to Film and Capture Life: Transnational Journeys, Nomadism, and Cultural *Métissage* in Tony Gatlif's Cinema. *Black Camera*, v. 6, n. 1, p. 108-123. 2014.

“Queimem esta
bandeira”



A emergência dos coletivos urbanos no Rio de Janeiro: novas configurações da participação política¹

Nilton Silva dos Santos

No ano de 2013, inúmeras mobilizações massivas ocorreram Brasil afora. A agenda de reivindicações era bastante heterogênea, passando por aspectos que iam desde a mobilidade urbana até a reforma política. Além disso, não se identificava, com clareza, liderança ou organização política à frente dos manifestantes conforme os protestos se configuravam multitudinários.

O refluxo das manifestações foi marcado pela forte repressão policial, sem que a pauta reivindicativa fosse atendida pelo governo. Dessa movimentação, emergiram alguns agrupamentos que procuraram dar sequência e organicidade a temas e questões vocalizados nas ruas. Utilizando-se de diversas formas de abordar o *político* e a *política* (performances, projeções de vídeo, ocupação de ruas e praças, entre outras maneiras de intervenção), alguns desses agrupamentos se organizaram nos autodenominados “coletivos urbanos”.

Pretendo neste artigo identificar o perfil dos atores sociais envolvidos nesses coletivos urbanos, tentando detectar as temáticas e as formas de mobilização de tais sujeitos que pretendem fazer uma “nova política”. Para tanto, vou apresentar experiências de dois coletivos com perfis bem díspares, quais sejam o Ocupa Lapa e o Coletivo Projetação.

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Colóquio Doutoral em Estudos Urbanos no ISCTE/IUL, em 2017, a convite da Dr^a. Graça Índias Cordeiro. Minha presença em Lisboa se deu no âmbito do Projeto *Cidades em mudança: processos participativos em Portugal e Brasil*, financiado pela Coodenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

O ano era o de 2013. As ruas e avenidas do Brasil se enchiam com corpos reivindicando uma miríade de questões tão díspares, como melhorias na mobilidade urbana e reforma política. Nasceram ali as assim chamadas “Jornadas de Junho”.

No Rio de Janeiro, havíamos acabado de participar de uma passeata com milhares de pessoas. Resolvemos parar no bairro da Lapa para beber uma cerveja com um grupo de colegas da universidade. Enquanto conversávamos sobre as impressões daquele momento, um grupo de rapazes passava por nós, dizendo que a polícia havia dispersado a multidão com o uso de balas de borracha e gás lacrimogêneo.

Entre assustados e incrédulos, perguntamos se era verdade mesmo que aquilo estivesse acontecendo. O homem foi enfático ao dizer que a polícia estava isolando o bairro da Lapa e encurralando alguns manifestantes, enquanto prendia outros tantos. Logo soubemos que, realmente, havia começado uma caçada indiscriminada aos manifestantes.

O proprietário do estabelecimento comercial resolveu fechar o bar, e estudamos a melhor alternativa para escapar da repressão policial. Saímos com passos apressados, ainda que não tivéssemos feito nada de errado. Rumamos para o bairro de Fátima e fomos para o apartamento de um colega. Lá chegando, ligamos a televisão e vimos que a polícia agia com uso de força desproporcional. Policiais circulavam em motos por vários bares e restaurantes do boêmio bairro da Lapa e jogavam bombas de gás lacrimogêneo à porta. Inclusive numa delegacia de polícia registrou-se a mesma prática repressiva por parte da Polícia Militar! Só arriscamos sair do abrigo seguro por volta das duas horas da manhã, ainda tateando a melhor maneira de voltar para casa.

Importante dizer que esses protestos eclodiram num contexto de transformações na cidade do Rio de Janeiro, preparada para ser a sede de megaeventos como as Jornadas Mundiais da Juventude (JMJ), Copa das Confederações, a Copa do Mundo da Federação Internacional de Futebol (FIFA) e as Olimpíadas. O especialista em urbanismo Carlos Vainer, coordenador do Observatório das Metrópoles, no artigo “Quando a cidade vai às ruas” – para o caso brasileiro e, sobretudo, para o Rio de Janeiro –, em análise sobre as chamadas “Jornadas de Junho”, afirmou:

Descartemos o plano diretor e o zoneamento, por sua rigidez e constrangimentos ao mercado. No mundo globalizado, ensinam consultores internacionais, precisamos de competição entre cidades, de mecanismos ágeis e flexíveis que permitam aproveitar as “janelas de oportunidades” (*windows of opportunities*). Ao invés de regulação, negociações caso a caso, projeto a projeto, na concretização do que o urbanista francês François Ascher nomeou com a feliz expressão de “urbanismo *ad hoc*”. (VAINER, 2016, p. 522).

Para Alana Moraes, Bernardo Gutiérrrez, Henrique Parra, Hugo Albuquerque, Jean Tible e Salvador Schalvezon, organizadores do livro *Junho: potência das ruas e das redes* (2014), pensar em Junho e em suas consequências deve considerar a “potência da ação coletiva no imaginário político”, ainda que não haja uma “institucionalização da revolta”. Os autores dizem não ver “que a explosão dos afetos, encontros e conexões das ruas deva ser necessária e inexoravelmente reduzida à representação e ao avanço da política profissional sobre a espontaneidade múltipla da irrupção política do fora” (MORAES *et al.*, 2014, p. 21) Quero crer que, na cidade do Rio de Janeiro, essa potência se materializou em múltiplos e diversos coletivos. Vou apresentar duas experiências oriundas desses eventos extraordinários que mobilizaram milhares de pessoas no Rio de Janeiro: o Ocupa Lapa e o Projetação.

Em sua página no Facebook, o Ocupa Lapa² se apresenta nos seguintes termos:

Como fruto daquela brutal repressão policial e do desejo de canalizar as energias e “afetos” que brotaram nas “Jornadas de Junho” um grupo de artistas e frequentadores do bairro resolveram organizar o Ocupa Lapa, para que através de espetáculos artísticos e musicais, debates em praça pública com temática variada, oficinas de pintura, etc., marcassem sua presença no “espaço público”, na “ágora” como dizem.

Ora, as atividades do Ocupa Lapa têm a perspectiva de, literalmente, lutar *pelo* e ocupar *o* espaço público, transformando a principal praça do bairro, os Arcos da Lapa, em seu ponto de encontro e de atividades diversas. “Na rua, pela rua e para rua” tornou-se o mote e a filosofia do grupo. Os encontros reuniam alguns moradores do bairro

² Disponível em: www.facebook.com/OcupaLapa/. Acesso em: 15 abr. 2017.

da Lapa e adjacências, além de frequentadores do tradicional circuito de samba e choro, realizado em bares e antiquários da região.

Vale destacar que o número de participantes é bastante variável. As reuniões de preparação para eventos maiores aconteciam nos bares e restaurantes da localidade e procuravam funcionar sem hierarquias. Ao longo do tempo, os integrantes do coletivo desenvolveram um sentimento de pertencimento ao local na medida em que seu “ativismo”,³ ou sua “arte engajada” (DELGADO, 2007, 2013, 2016; RAPOSO, 2015), interpelava a cidade, propunha alternativas às políticas públicas vigentes e protestava quando necessário.

A diversidade de propostas abrangia um debate sobre Direito Constitucional com um cientista político, espetáculos musicais, oficinas de contadores de histórias, espetáculos musicais de ritmos variados, intentando constituir um fórum vivo. O microfone estava sempre aberto para qualquer tipo de intervenção. Numa roda de Coco do Zanzar, típica dança do Nordeste brasileiro, os participantes convidavam os assistentes a participar do bailado. Nos eventos, podia-se ver, por vezes, alguns cartazes com dizeres como “Distribuir o poder”, “Direito à cidade”, “Fechem o Brasil”, “Rio pra quem?”, “Quem paga o pato?”. Esses cartazes sintetizam, *grosso modo*, o rol de questões que surgiram.

O Ocupa Lapa apresentou-se, inicialmente, articulando questões sobre o direito à cidade, mas, com o transcurso do tempo, as lutas e pautas acompanharam os *dramas sociais* do Rio de Janeiro e, simultaneamente, a pluralidade de interesses dos componentes do coletivo. Em 2013, ainda sob o lema de “Reage, Artista!”, participaram, por exemplo, da luta contra o “sucateamento dos teatros” da cidade. A atividade do grupo em praça pública, na opinião dos participantes do Ocupa Lapa, transformou-se em “ágora” viva.

Julinho Barroso, um dos organizadores dos eventos, em texto publicado na página do Ocupa Lapa, diz textualmente:

Esse fim de semana foi mais uma vez a prova de que se a gente tem salvação, ela está na cultura. Desde a sexta com o Cais do Porto Musical, com a Música dos Africanos Escravizados, passando pela Rádio Funk e terminando com o Ocupa Lapa que foi eletrizante! O Ocupa Lapa então depois de tudo que rolou

³ Artivismo é um neologismo que articula as palavras arte e ativismo. A expressão procura dar conta de algumas manifestações políticas que conjugam no seu bojo expressões estéticas e/ou culturais. Há uma vontade dos artistas de interagir com o público em suas intervenções no espaço público.

ontem, já pode ser posto no patamar como um dos principais atos culturais da cidade do Rio de Janeiro. É o único lugar da cidade que se mistura política com cultura na medida certa. O “Face rua” se tornou um espaço público que discute de verdade a cidade como um todo com direito de fala mais democrático que eu já vi. Nesses tempos de pré-Copa e com um monte de questionamentos sobre as ações políticas que acontecerão durante esse evento, foi muito esclarecedor a posição de alguns nichos políticos da nossa cidade.

Acho sinceramente que o Ocupa Lapa deve entrar no calendário oficial de eventos da cidade com apoio oficial. O que fazemos é disseminação de política cultural popular em sua totalidade. Nas mais de doze horas de programação, passaram pelo OL grupos de música cigana, rock, MPB, funk, jazz, maracatu, soul, punk rock, e até música experimental teve, fora poesia, literatura, contação de histórias e outras linguagens.

Quero agradecer primeiro aos parceiros de OL que pra não cometer nenhuma injustiça, não elencarei nome a nome, mas sim todo o coletivo. Aos apoiadores e aos artistas que se apresentaram e que tiveram a maior paciência e simpatia por conta dos atrasos.

Já estou com saudades e cheio de ideias para o próximo Ocupa Lapa!⁴

Na fala de Julinho Barroso fica evidente a importância da “Cultura” como interface da “Política”, na “medida certa”. Ao mesmo tempo, o Ocupa Lapa se vê como um potencial interlocutor com a municipalidade no que tange às políticas culturais. Por outro lado, vale destacar também, a ênfase recai no “coletivo” envolvido no evento, e não na nomeação dos artistas e apoiantes. É importante notar que estamos aqui, inclusive, diante de uma perspectiva de cidade que se quer. A fala de Barroso aponta para alguns aspectos da temática. Ele se constitui em ator social, integrante de um coletivo, que apresenta propostas à municipalidade, que clama por interlocução e espaço para o coletivo no calendário oficial da cidade.

Ao longo da história da cidade do Rio de Janeiro, os ímpetus reformadores, oriundos das pranchetas de diferentes técnicos e políticos, são marcos cruciais na sua configuração socioespacial. De tal maneira que as representações sobre o espaço urbano e os usos do espaço público

⁴ Disponível em: www.facebook.com/OcupaLapa/. Acesso em: 15 abr. 2017.

são disputadas frequentemente entre aqueles que vivem a cidade, seus moradores de múltiplas origens, e os diferentes atores da municipalidade responsáveis pelas políticas urbanas, que se identificam com um ideário de “renovação”, “reintegração” e “revalorização” de diversas áreas da cidade, vista, usualmente por esses, como “vazia”, “abandonada”, “degradada”.

Sob o lema “Luz, Reflexão, Mobilização”, o Coletivo Projeção marcou sua presença também nas “Jornadas de Junho” de 2013. Seus equipamentos de projeção e sonorização são duas caixas de som, um *laptop* e um gerador. Com suas projeções de luz e som em edifícios da cidade, prédios de instituições governamentais e monumentos públicos, residência do prefeito ou sobre a superfície que for possível, essa “plataforma de mobilização audiovisual” busca investir na “ocupação de espaços públicos como forma de expressão política”, na luta pela “democratização da comunicação”, segundo afirmam.⁵

Vale destacar que, por vezes, as projeções feitas por esse coletivo conseguem ultrapassar, literalmente, barreiras físicas interpostas por autoridades policiais, por exemplo. “Sentimos que faltava uma mensagem para fechar o *contexto estético* das fotografias das multidões em 2013”, diz um de seus membros.⁶ No calor das manifestações, esse *drible* sempre causa *frisson* nos participantes dos atos e protestos. Esse coletivo não tem uma base territorial de atuação determinada e empresta sua “disposição e equipamentos” para distintos momentos de atuação política, seja na cidade do Rio ou em cidades da Região Metropolitana.

As pautas de mobilização são diversificadas, e o Coletivo Projeção mobiliza-se em causas, como em defesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que vive um processo de sucateamento acelerado, com atraso do pagamento de salários, décimo terceiro de 2016 e de empresas terceirizadas de prestação de serviços, quanto na denúncia do genocídio contra a população negra das favelas do RJ. Aqui também temos uma dimensão de “arte engajada” ou de “ativismo” sendo posta em marcha pelos integrantes do grupo.

⁵ Ver mais detalhes em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/coletivo-carioca-faz-projecoes-em-espacos-publicos/> Acesso em: 12 abr. 2017.

⁶ Entrevista concedida a Carol Delgado. Disponível em: <http://sayitloud.com.br/para-alem-do-que-se-ve-coletivo-projetacao/>. Acesso em: 13 abr. 2017.

Uma das políticas de segurança pública implementada pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro foi a criação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), em diversas favelas da cidade do Rio de Janeiro. As bases de policiamento, em sua maioria, eram improvisadas em contêineres que serviam de base operacional nessas áreas de atuação. Um aspecto diferencial dessa iniciativa foi o fato de essas bases operacionais receberem policiais recém-incorporados à vida da caserna.

Uma das UPPs foi instalada na Favela da Rocinha e se envolveu, no ano de 2013, no caso do desaparecimento de um pedreiro que foi confundido com um traficante da área com mandado expedido pela Justiça. As câmeras de um estabelecimento comercial da favela registraram os policiais militares levando Amarildo em sua viatura, com direção ao alto do morro, onde está instalada a unidade policial. O pedreiro nunca mais foi visto desde então.

Esse caso ganhou repercussão internacional. A família de Amarildo foi recebida pelo então governador Sérgio Cabral, que afirmou ser de seu interesse “mobilizar todo o governo”⁷ para encontrar Amarildo, cujos familiares estão num programa de proteção a testemunhas. Doze dos 25 policiais da UPP Rocinha foram condenados pela Justiça, em primeira instância, no ano de 2016.

Em várias passeatas, o Coletivo Projeção fez menções ao caso do pedreiro Amarildo. Uma de suas projeções nas “Jornadas de Junho” se somou à campanha “Onde está Amarildo?”, por exemplo. Essa campanha mobilizou diversos setores da sociedade civil, das redes sociais e artistas para arrecadar fundos para a família do pedreiro. Outra projeção do coletivo foi feita no edifício onde morava o ex-governador Cabral, hoje detido em Bangu 8 por desvios de dinheiro público nas obras de infraestrutura para os megaeventos, com o seguinte jogo de palavras:

AMAR É
A MARÉ
AMARILDO⁸

⁷ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/cabral-promete-mobilizar-governo-para-descobrir-paradeiro-de-morador-da-rocinha-desaparecido-9161419>. Acesso em: 13 abr. 2017.

⁸ Essa projeção se refere ao desaparecimento do pedreiro Amarildo de Souza, levado pela polícia da Favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, e nunca mais visto. Mais detalhes sobre o caso em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-07/quatro-anos-apos-morte-e-desaparecimento-de-amarildo-familia-nao-foi>. Acesso em: 13 abr. 2017.

Recentemente, a esposa de Sérgio Cabral, a advogada Adriana Ancelmo Cabral, foi detida também por estar envolvida nos mesmos esquemas de desvios de verbas públicas que seu marido. O Coletivo Projetação realizou uma projeção noturna na guarita dos bombeiros do salvamar, na praia do Leblon, Posto 12, endereço de luxo onde está o apartamento do ex-governador e de sua esposa. Nela se podia ler:

LADRA,
PRIVILEGIADA
E NO LAR⁹

Tal iniciativa se deu em decorrência de Adriana Ancelmo ter conseguido um *habeas corpus*, já revogado, para sair da prisão e cuidar em sua casa de seus filhos de oito e doze anos, respectivamente. O mote do texto do coletivo dialogava com uma matéria da revista *Veja*¹⁰ que, ao apresentar a esposa do então presidente do Brasil, a senhora Marcela Temer, dizia tratar-se de alguém “bela, recatada e do lar”. Simultaneamente, na projeção do coletivo, havia uma crítica ao fato de muitas mulheres pobres, detidas no sistema carcerário do Rio de Janeiro, não poderem usufruir desse direito.

Essa dimensão de atuação no espaço público, nas palavras de seus ativistas, visa ampliar a “visibilidade dos excluídos e gerar reflexão nas pessoas”, como dizem. Há uma aposta no “engajamento popular” por parte do jovem coletivo, ainda que isso não signifique que todos devam ser ativistas visuais. Para o coletivo, o “importante é procurar algum meio de contribuir socialmente”.¹¹

A campanha que o Coletivo Projetação leva a cabo no momento é pela libertação de Rafael Braga Vieira, jovem trabalhador negro, preso em 2013 por carregar uma garrafa de Pinho Sol em sua mochila. De todos aqueles que foram presos nas “Jornadas de Junho”, somente esse

⁹ A projeção aconteceu no dia 27 de março de 2017 e se referia ao *habeas corpus* que a então ex-primeira dama do estado, Adriana Ancelmo, recebeu para que pudesse cuidar de seus filhos menores. Esse é um benefício previsto em lei, mas que de maneira usual não é cumprido pelo Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Ver detalhes em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/adriana-ancelmo-deixa-a-cadeia-publica-em-benfica-zona-norte-do-rio.ghtml>. Acesso em: 13 abr. 2017.

¹⁰ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 13 abr. 2017

¹¹ As citações são transcritas da entrevista a Carol Delgado.

resta preso.¹² A página do grupo no Facebook¹³ anuncia: “A Justiça não é cega. Ela é racista e burguesa. Libertem Rafael Braga! Solidariedade é mais que palavra escrita”.

As configurações desses dois coletivos em tela, o Ocupa Lapa e o Projetação, apresentam algumas características em comum que valem ser destacadas. Em primeiro lugar, o gosto pela arte engajada ou pelo “artivismo”, ou seja, a criação de atividades estéticas para fins de ação política. Ainda que se possa imaginar certa instrumentalização da arte em favor da política, esses coletivos atuam artisticamente, pois não há mais sentido na política *per se*. As formas políticas clássicas nos partidos, sindicatos e movimentos sociais se esgotaram para esses atores sociais.

A linguagem utilizada por esses dois coletivos procura valorizar o afeto nas relações de interação nas atividades, além da experiência da horizontalidade na organização e realização dos atos estético-políticos. As hierarquias são abandonadas, portanto. A noção negriana de Multidão¹⁴ aparece na fala de alguns participantes, contrapondo-a aos movimentos sociais e aos partidos de esquerda (ainda que alguns deles tenham vínculos, mais ou menos explícitos, com o Partido dos Trabalhadores (PT) ou com o Partido Socialismo e Liberdade (PSOL)). Isso talvez fique mais explícito nos momentos eleitorais.

As redes sociais, como o Facebook, são utilizadas pelos dois coletivos com muita destreza e habilidade, ainda que a quantidade de publicações e intervenções do Coletivo Projetação seja maior do que a do Ocupa Lapa. Talvez, pelo menor número de participantes do Projetação, suas intervenções na cena pública sejam maiores. Os atos do Ocupa Lapa são de menor amplitude e também de menor frequência.

Por outro lado, há dilemas envolvendo, do meu ponto de vista, os dois coletivos em análise. Percebo uma tensão latente entre o ativismo “puro” existente no Projetação em comparação com o ativismo de “produção cultural” observado no Ocupa Lapa. A forma de intervenção do Ocupa Lapa procura constituir-se num interlocutor legítimo na consecução de políticas públicas, por exemplo. O desejo de que suas

¹² Rafael Braga foi liberado para prisão domiciliar após a decisão do Supremo Tribunal Federal, em 07/11/2019, de proibir a prisão em segunda instância.

¹³ <https://www.facebook.com/plataformaprojetacao/>. Acesso em: 15 abr. 2017.

¹⁴ NEGRI; HARDT, 2005.

atividades possam fazer parte do “calendário cultural da cidade”, como disse Julinho Barroso,¹⁵ é um índice sobre a possibilidade aberta de institucionalização do grupo ou de alguns de seus membros, de um horizonte mesmo de profissionalização via Estado.

Carlos Vainer afirma de maneira otimista, na conclusão de seu artigo aqui citado, que

[...] são esses movimentos e dinâmicas que vêm agora à tona. Trazem para nossas cidades e para a esfera pública o frescor do que ainda não foi contaminado pela ideologia do empreendedorismo e do individualismo competitivo, que pretendem a totalidade social. (VAINER, 2016, p. 524).

O acompanhamento desses dois coletivos mostra haver nuances, bastante consideráveis, na “ideologia do empreendedorismo e do individualismo competitivo”. São dilemas com os quais esses coletivos emergentes na cidade do Rio de Janeiro têm de lidar. Tim Sieber (2008) conclui um artigo sobre a cidade de Lisboa afirmando sobre os etnógrafos urbanos, que:

[...] talvez precisemos, até, de reconhecer a nossa própria necessidade das ruas e, também, do espaço público. Ao defender os direitos dos cidadãos das cidades em qualquer parte do mundo, estamos afinal a defender-nos a nós próprios, e não apenas os urbanitas que alguns de nós são. Na luta contra a atual privatização do domínio público em geral, temos também muitas das nossas próprias *ruas* a defender, e só algumas delas se situam na rua. (SIEBER, 2008, p. 62, grifo do autor).

Os coletivos aqui apresentados, o Ocupa Lapa e o Projetação, estão na rua afirmando a possibilidade de estarmos na rua, atuando no espaço público e enfrentando, com suas intervenções estético-políticas, a privatização e a repressão.

¹⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/OcupaLapa/posts/ocupa-lapa-por-julinho-barrosoontem-o-ocupa-lapa-desmistificou-certos-axiomas-so/578320638912484/>. Acesso em: 15 abr. 2017.

Figura 1 – Projeção feita no edifício em que morava o então governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral (PMDB), em 2013



Foto: Coletivo Projeção/Facebook.

Figura 2 – Projeção feita na guarita do salvamar do Corpo de Bombeiros, na praia do Leblon, onde se situa o apartamento do casal Sérgio Cabral e Adriana Ancelmo, em 2017



Foto: Coletivo Projeção/Facebook.

Referências

- DELGADO, Manuel. Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e*, v. 18, n. 2, p. 68-80, 2013.
- _____. Coaliciones peatonales. In: DELGADO, Manuel. *Sociedades, movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. Luchas estéticas: los límites del artivismo. In: *Artes y movimientos sociales*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide. 2016.
- MARICATO, Ermínia *et al.* *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 35-40.
- MORAES, Alana *et al.* (org.). *Junho: potência das ruas e das redes*. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung, 2014.
- NEGRI, Antônio; HARDT, Michael. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- RAPOSO, Paulo. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2. p. 3-12, 2015.
- SIEBER, Tim. Ruas da cidade e sociabilidade pública: um olhar a partir de Lisboa. In: CORDEIRO, Graça Índias; VIDAL, Frédéric. *A rua: espaço, tempo, sociabilidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

“Tamú cagado”



Migrações, desabamentos e metáforas: desestabilizações nas paisagens urbanas

Janaina Santos

Lilianne Perceval,¹ haitiana que reside em Palhoça, município da Grande Florianópolis, convidada a compor a mesa da 5ª sessão do Ciclo de Cinema *Cidades Rebeldes*, juntamente com Paulo Raposo,² Jéssica Frazão³ e Ângela Souza,⁴ foi a primeira a se manifestar logo após a exibição do documentário, abrindo os debates cuja proposta era refletir sobre “O outro nas paisagens urbanas”.

O filme gerador do debate foi *Lakay*⁵ (2016, Brasil, 14’53”), de Jéssica Frazão, que retrata aspectos da vida cotidiana e do processo de imigração e adaptação de haitianos no Vale do Itajaí. Essa região catarinense, em consonância com o estado,⁶ historicamente inventou e defende uma identidade formada por imigrantes europeus, invisibilizando a presença de populações indígenas e de pessoas escravizadas⁷ ou afrodescendentes,

¹ Presidenta da Associação dos Haitianos de Santa Catarina (AHSC) com sede em Palhoça, município da Grande Florianópolis.

² Antropólogo, professor do Departamento de Antropologia do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, professor visitante do PPGAS da UFSC e organizador do Ciclo de Cinema *Cidades Rebeldes*.

³ Cineasta, produtora audiovisual, mestre em Comunicação pela UFPR.

⁴ Antropóloga, professora da UNILA.

⁵ *Lakay* significa “casa” ou “minha casa” em *kreyòl*, a língua falada no Haiti, juntamente com o francês.

⁶ O estado de Santa Catarina, localizado na região Sul do Brasil, historicamente defende para si uma identidade europeizada, mas o processo de exclusão e invisibilidade das populações negras é uma constante em todo o país. A esse respeito ver Schwarcz (2012) e Seyferth (1995).

⁷ Estima-se que 3,6 milhões de pessoas escravizadas tenham sido trazidas da África entre os séculos XVI e XIX (SCHWARCZ, 2012).

bem como de outros grupos étnicos não brancos ou não europeus. O documentário tem início com cenas do terremoto haitiano de 2010 e, na sequência, apresenta uma série de entrevistas com migrantes haitianos estabelecidos na cidade de Blumenau e suas percepções sobre processos de inserção no contexto local.

Visivelmente emocionada pelas imagens e memórias que o filme e o terremoto evocaram, Lilianne lembrou à audiência que migrar não é uma escolha fácil; são inúmeras as fronteiras físicas e simbólicas. As migrações haitianas, como explicou, fruto de escolhas familiares, criam uma relação transnacional de reciprocidades entre o migrante e a família, que se estende aos vizinhos e a todo o país. Isso porque a “diáspora”, ou seja, a pessoa que está na diáspora⁸ possui inúmeras obrigações com aqueles que ficaram e com aqueles que desejam sair do Haiti. Esse mesmo sentido de obrigação moral é narrado pelos meus demais interlocutores que, da mesma forma, precisam enviar remessas para pais, filhos, irmãos, irmãs e amigos.⁹ Ao mesmo tempo, os migrantes contribuem por meio de suas narrativas e performances para impulsionar outros deslocamentos ou transformar trajetórias.

A expressão “(co)mover” enfatiza a “experiência física do movimento entre lugares” (THOMSON, 2002, p. 359) e evoca afetos por meio dos sentidos do mover e do comover. Isso se deve ao fato de que planos e trajetórias dos sujeitos migrantes são, em geral, continuamente reelaborados, assim como os sentidos implicados nos processos migratórios

⁸ As diásporas formam culturas multilocais e, no caso dos haitianos e senegaleses que acompanhamos, desterritorializadas das nações, multissituadas em múltiplas ancoragens, uma vez que não se concentram necessariamente em uma única localidade. A “comunidade”, então, só pode ser apreendida por um olhar externo ou por meio de elementos agregadores internos como a língua, os costumes, a religiosidade, as festas, músicas, danças, gastronomia, algumas memórias e características nacionalistas, hábitos de vestir etc. Para uma melhor compreensão do termo, ver Stuart Hall (2003).

⁹ As populações migrantes são determinantes transnacionalmente para o sustento de famílias e países; e, no caso do Haiti e do Senegal, o papel da diáspora é fundamental. O Senegal é considerado a 12ª economia do oeste da África, e o número de emigrantes varia entre 500 mil e 2,5 milhões de pessoas, de uma população total de quase 16 milhões de habitantes. As remessas correspondem a aproximadamente 10,4% do Produto Interno Bruto (PIB) do Senegal, segundo o Banco Mundial, sendo que cerca de 82% das remessas enviadas ao país são oriundas dos países europeus e apenas 6,6% de países americanos. O Haiti é o país do Caribe que mais recebe remessas. Em 2015 estas correspondiam a 25,32% do PIB do país, que, estima-se, tem um terço de sua população vivendo na diáspora.

e nas narrativas e performances que os acompanham, permanecendo em constante movimento ou movimentando-se com relativa facilidade, apesar das políticas de imobilidade e das fronteiras reais e simbólicas. Essas materializam-se pela ausência de políticas públicas, pela dificuldade de validação de diplomas, pela baixa oferta de atividades profissionais disponíveis ou pela oferta de atividades de nível inferior ao pretendido, pelos baixos salários, pela exploração da mão de obra, além de discriminações de gênero, classe, raça, religião e nacionalidade de origem. Além disso, suas trajetórias são comoventes para os próprios sujeitos migrantes, suas famílias e conhecidos nos países de origem e de acolhida, influenciando trajetórias na diáspora que, desse modo, são atualizadas e ressignificadas, criando efeitos transformadores que movem e comovem.

Dessa maneira, as migrações atuam como fenômenos (co)movedores, implicando migrantes e não migrantes em um processo dialógico de liminaridade e transformação, que articula poéticas e políticas por meio da compatibilização e fricção de múltiplas dimensões da vida social. Entre os diversos desafios que se colocam, está a compreensão dos novos fluxos migratórios em seu potencial transformador, a partir de uma responsabilidade ética contra-hegemônica que tome os múltiplos deslocamentos de pessoas neste novo milênio como desencadeadores de necessárias transformações sociais. Assim, compreender e dialogar com a pluralidade, a diversidade e a heterogeneidade colaboram para a construção de novas bases relacionais, e as migrações recentes têm muito a contribuir pelos múltiplos (co)movimentos que desencadeiam, transformando o mundo que compartilhamos, contribuindo para que precariedades, xenofobias, violências, racismos e essencialismos sejam gradualmente desconstruídos.

Nesse sentido, tomamos dois eventos como metáforas para pensar as transformações das paisagens sociais ou etnopaisagens:¹⁰ o terremoto do Haiti, em de 12 de janeiro de 2010, e o desabamento de um prédio em 1º de maio de 2018, na cidade de São Paulo.

O primeiro evento foi um fenômeno geológico,¹¹ cujo epicentro foi a capital haitiana: em poucos segundos, matou mais de 300 mil

¹⁰ Conforme Arjun Appadurai (2004).

¹¹ O Haiti tem importantes partes de seu território de 27.750 km² sobre uma falha geológica (sistema de falhas Enriquillo-Plantain Garden), e além do terremoto de 7,5 graus na Escala Richter do dia 12 de janeiro, que apresentou cerca de 30 abalos no mesmo dia, outros 59 tremores foram sentidos até dia 23 de fevereiro, segundo o serviço geológico dos Estados Unidos (2010).

peças,¹² deixou mais de um milhão de desabrigados e destruiu grande parte da estrutura administrativa, política, educacional e econômica do Haiti, bastante concentrada na capital Porto Príncipe.¹³

Mas o terremoto reverberou além do seu epicentro, impactando também cidades do interior do país e ultrapassando as fronteiras do Haiti. Em decorrência do terremoto, estima-se que em torno de 90 mil haitianos migraram para o Brasil¹⁴ entre 2010 e 2018, e que 500 mil migraram para outros países do mundo nesse mesmo período.¹⁵ Os dados são bastante incertos, mas, segundo estimativas, mais de um terço da população haitiana vive fora do país (na diáspora) – correspondendo a cerca de 4,5 milhões de pessoas –, e aproximadamente 80% das que permanecem no Haiti vivem abaixo da linha de pobreza, situação agravada após o terremoto de 2010.

Além disso, defendemos que o terremoto, para além de um fenômeno geológico, seja pensado aqui como metáfora provocadora de desestabilizações a partir de sua força poética e política na medida em que ele conectou as vidas e trajetórias de diversos indivíduos em narrativas e performances de deslocamentos, contribuindo para a criação de um senso de comunidade (diaspórica), além de acionar o passado e seus significados, reverberando em outros espaços e transformando paisagens.

¹² Em 2009 a população total do Haiti era de 9.923.243 habitantes, sendo que aproximadamente 3.664.620 moravam na região onde se localiza Porto Príncipe (IHSI, 2009). Dessa forma, o número de mortos pelo terremoto representava aproximadamente 10% da população da região.

¹³ Segundo o *Plan d'action pour le relèvement et le développement d'Haiti* (HAITI, 2010, p. 7), tradução livre minha, não foram apenas as residências afetadas, mas “1.300 edifícios educacionais, 50 hospitais e centros de saúde desabaram ou são [ficaram] inutilizáveis”. No original: “*Plus de 1.300 établissements d'éducation, plus de 50 hôpitaux et centres de santé se sont effondrés ou sont inutilisables*”.

¹⁴ Os dados são bastante imprecisos, devido à grande mobilidade dos migrantes haitianos; mas, segundo dados do Ministério das Relações Exteriores, foram emitidos, entre 2012 e 2018, 60 mil vistos humanitários para pessoas provenientes do Haiti. Disponível em: <http://agenciabrasil.etc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-04/governo-brasileiro-decide-conceder-visto-humanitario-haitianos>. Acesso em: 20 out. 2018. Mas estudos mostram números maiores (por exemplo, Baeninger *et al.*, 2016).

¹⁵ O último levantamento sobre a diáspora haitiana foi feito em 2010 e estimava 2 milhões de pessoas vivendo fora do Haiti. Sabe-se, contudo, que esse número está defasado em pelo menos 500 mil pessoas (apenas em 2017 mais de 100 mil haitianos foram para o Chile), além de um milhão que vive nos Estados Unidos, 140 mil no Canadá, 60 mil na França, 500 mil na República Dominicana, 120 mil no Chile, entre 40 mil e 90 mil no Brasil. Disponível em: <http://haiti-progres.com/news/2018/01/31/la-diaspora-haitienne-un-actif-peu-ou-mal-utilise/>. Acesso em: 20 out. 2018.

Da mesma forma, refletimos sobre o prédio Wilton Paes de Almeida, edifício abandonado, localizado no Largo do Paissandu, na cidade de São Paulo, onde havia uma ocupação que, após pegar fogo, logo desabou. Cerca de 30% dos moradores eram estrangeiros, principalmente provenientes da Bolívia, Peru, Nigéria, República Democrática do Congo, Haiti e Filipinas. A tragédia do incêndio e desabamento do “prédio de vidro”, como o edifício era conhecido, evidenciou as fragilidades da política habitacional na maior cidade do Brasil e propôs reflexões que se estenderam a todo o país, uma vez que praticamente inexitem políticas migratórias efetivas e continuadas para o acolhimento. Muitos migrantes têm dificuldade para encontrar um lugar onde morar, e alguns chegam a viver nas ruas. O preço alto do aluguel em São Paulo, assim como em Florianópolis, e a exigência de um fiador estão entre os principais fatores que têm levado estrangeiros às ocupações.

Fazemos aqui, portanto, um esforço de pensar o desabamento do prédio na capital paulista e o terremoto haitiano como metáforas que, a partir das rupturas e tragédias que provocaram, desestabilizaram a ordem e as estruturas hegemonicamente construídas, propondo novas possibilidades, novos arranjos e abismos; afinal “a experiência do abismo está no abismo e fora dele” (GLISSANT, 2011, p. 19), ela reverbera e ecoa.

Entendemos que a metáfora possui grande capacidade de transformar e provocar abalos, deslocando pessoas, saberes, ideias, informações, afetos, imaginários, mercadorias, práticas, criando novos circuitos transnacionais. Tanto o terremoto quanto o desabamento do prédio Wilton Paes de Almeida aproximam-se do modo como Victor Turner a compreende: “a metáfora é, na realidade, metamórfica, transformadora” (TURNER, 2008, p. 23).

Édouard Glissant, no livro *Poética da relação*,¹⁶ nos fala do abismo que retirou os africanos de suas terras para levá-los forçadamente às Américas; do abismo que representaram os navios negreiros de onde tantos seres humanos foram jogados para “aliviar” a carga e fugir das multas, quando a escravidão já estava proibida, mas nem por isso era evitada; e nos fala do abismo que foi perder suas paisagens, seus sabores, seus cheiros, suas cores, suas famílias, suas músicas, suas danças, suas

¹⁶ Para este autor a “relação é um produto, que, por seu turno, produz” (GLISSANT, 2011, p. 155), um produto do contato que, entretanto, não é senão movimento (“a relação é movimento”, idem, p. 163), incerteza, percepção. Desta forma a relação não existe fora da dialogicidade.

tradições. Glissant nos fala do abismo que era o desconhecido e de como essa experiência do abismo se tornou algo partilhado, uma projeção e uma perspectiva do desconhecido, pois “as nossas barcas estão abertas, nelas navegamos todos” (GLISSANT, 2011, p. 20).

O terremoto e o desabamento do prédio constituem, nesse sentido, abismos que abriram sulcos na terra e sob o concreto, sugando vidas; e, ao final, revelaram, criaram e abriram novos caminhos e abismos. Abismos que, a despeito de toda a dor que provocaram, possibilitaram novas relações, as quais se impõem como um diálogo que ultrapassa fronteiras.

Abismos que fizeram ecoar outros abismos anteriores,¹⁷ abismos sociais, linguísticos, étnicos, econômicos, religiosos, de gênero, políticos, poéticos e éticos. Abismos que trouxeram à tona dimensões de polifonia e fractalização do pragmático e do simbólico. Tomamos suas manifestações físicas como fenômenos sociais a partir dos quais seja possível extrair imagens e pensar relações, como metáforas de transformação boas para pensar. De acordo com Stuart Hall,

existem muitos tipos de metáforas pelas quais pensamos a mudança cultural. Essas metáforas também mudam. [...] Essas metáforas de transformação devem fazer pelo menos duas coisas. Elas nos permitem imaginar o que aconteceria se os valores culturais predominantes fossem questionados e transformados, se as velhas hierarquias sociais fossem derrubadas, se os velhos padrões e normas desaparecessem ou fossem consumidos em um “festival de revolução”, e novos significados e valores, novas configurações socioculturais, comesçassem a surgir. Contudo, tais metáforas devem possuir também um valor analítico. Devem fornecer meios de pensarmos as relações entre os domínios social e simbólico nesse processo de transformação. (HALL, 2003, p. 219-220).

Ambos os eventos se articulam com inúmeros fatores cumulativos do processo (pós- ou neo¹⁸)colonialista e (neo)imperialista, bem

¹⁷ A história de exploração, colonialismo e imperialismo vivida pelo Haiti e que tornou a diáspora haitiana uma realidade de mais de um século foi muito bem descrita por Eduardo Galeano em seu artigo “La Maldición Blanca”, escrito em 2004, quando do bicentenário de sua independência. Disponível em: <http://www.grupopotortuga.com/ Por-que-Haiti-es-tan-pobre-dos>. Acesso em: 20 out. 2028.

¹⁸ Espaços conceituais em disputa que buscam se contrapor ao período colonial e referem-se ao processo geral de descolonização de forma descritiva; tanto o pós-

como da própria crise do sistema capitalista e dos estados-nação, mas vêm sendo tratados por muitos discursos e práticas através de leituras simplistas de fundo etnocêntrico como problemas urbanos e “crises migratórias”.¹⁹ O fenômeno dos múltiplos trânsitos de pessoas, afetos, mercadorias, saberes, imaginários, ideias e práticas em escala global na contemporaneidade, bem como os ruídos provocados e evocados, caminha na direção de uma maior interdependência política, escancarando reflexões sobre experiências distintas e assimetrias em vez de perpetuar práticas de dominação e desigualdades.

Desde o início da segunda década do século XXI, migrantes haitianos, assim como senegaleses, sírios, ganeses e outros grupos populacionais, incluindo latino-americanos, têm sido presença mais constante em diversas cidades do país. O fenômeno migratório e a receptividade dos indivíduos e dos estados-nação variam conforme os sistemas raciais construídos, que, segundo Vilna Bashi Treitler (2004), classificam pessoas pelo fenótipo ou por características relacionadas principalmente à cor da pele, operando categorias hierarquizadas de imigrantes desejáveis ou indesejáveis. Assim, esses novos grupos de migrantes, considerados não brancos, tornaram-se muito visíveis nos discursos articulados nos meios de comunicação, em alguns grupos políticos (que, infelizmente, vêm crescendo em número e representatividade), nos setores empresariais estabelecidos e na sociedade em geral, iluminando as questões étnico-raciais.

Isso porque, como afirmou Homi Bhabha,

[...] os migrantes, os refugiados e os nômades não se limitam a circular. Necessitam também estabelecer-se, solicitar asilo ou nacionalidade, exigir acesso à moradia e à educação, fazer valer

colonial (HALL, 2003) quanto ao neocolonial (MBEMBE, 2014) não sinalizam o fim dos problemas criados com e durante o período colonial, mas a passagem de uma dada conjuntura de poder a outra na qual os problemas de desigualdade, exploração e subdesenvolvimento, em geral, tenderam a se perpetuar ou se agravar, ainda que sob novas forças e por meio de outros atores, novos ou antigos. Ainda para Hall a narrativa do pós-colonial engloba a colonização, a “expansão, exploração, conquista, colonização e hegemonia imperial que constituiu a ‘face mais evidente’, o exterior constitutivo, da modernidade capitalista europeia e, depois, ocidental após 1492” (HALL, 2003, p. 112-113).

¹⁹ Ver Bauman (2016) e Bhabha (2013).

seus direitos econômicos e culturais e procurar para si o estatuto de cidadãos. (BHABHA, 2013, p. 26, tradução livre minha).²⁰

Assim sendo, problemas sociais de longa data, como desemprego, exploração no setor de trabalho, falta de oferta de saúde, educação e segurança, são amplificados no confronto com o racismo, o preconceito e a intolerância religiosa, entre outros, corporificados na figura do migrante.

Assim, as migrações recentes colocam em questão as construções representacionais e estruturais sobre as migrações para o Brasil e para Santa Catarina nos séculos passados e ainda vigentes. Aquelas podem ser, de forma geral, compreendidas por discursos e práticas em que é possível vislumbrar alguns signos ocultos (ou não) como o racismo e o preconceito, enquanto essas são positivadas por uma associação com o trabalho, a prosperidade econômica, a diversidade cultural, religiosa e linguística. Importa perceber de que modo os discursos hegemônicos vêm construindo a questão dos migrantes haitianos e senegaleses em Santa Catarina,²¹ pois, conforme já alertou Stuart Hall, “o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada” (HALL, 2003, p. 339).

Ao mesmo tempo esse “outro”, cujas representações apresentam camadas sobrepostas relacionadas ao racismo, à etnicidade, à estrangeiridade, ao gênero, à religiosidade etc., contribui para tornar os contextos de chegada mais multiculturais, conceito que, segundo Stuart Hall,

[...] descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade “original”. (HALL, 2003, p. 52).

²⁰ No original: “[...] los migrantes, los refugiados y los nómades no se limitan a circular. Necesitan establecerse, solicitar asilo o la nacionalidad, exigir acceso a una vivienda y a la educación, hacer valer sus derechos económicos, hacer valer sus derechos económicos, y procurar para sí el estatuto de ciudadanos.”

²¹ Em virtude de minha pesquisa de doutorado, vou me ater a esses dois grupos de migrantes.

Podemos inferir que nossas paisagens urbanas estão se tornando mais plurais e diversas, mas esse processo encontra múltiplas resistências. Resistências também encontradas pelos migrantes nos seus sucessivos deslocamentos em decorrência de processos que articulam o passado e o presente. Conforme a fala de Lilianne diante de uma plateia composta por universitários e professores, homens e mulheres, ela não pôde terminar o segundo grau e cursar medicina como queria, pois, sendo a filha mulher mais velha, precisou ajudar a cuidar dos doze irmãos e irmãs. Entretanto, diante da sua força e capacidade de liderança, foi convidada, quando vivia no Haiti, a ser *kasek* (vereadora) numa cidade do interior. Nessa época, segundo ela, ainda acreditava na política e nos políticos, mas a experiência a fez desacreditar. Para Lilianne,

[...] o Haiti está doente. Está muito mal e ninguém sabe quando terá cura. Os países imperialistas deixam sempre o Haiti no fundo do poço. Para mim, até hoje, não somos independentes, porque, se fôssemos livres, não estaríamos pelo mundo mendigando uma vaga de emprego.²²

Ela se refere ao modo como os migrantes haitianos (da mesma forma que os senegaleses) têm sido recebidos e acolhidos em suas trajetórias migratórias.

Os deslocamentos de novos contingentes migratórios neste início do século XXI, quando analisados a partir de uma ética de coabitação no sentido proposto por Judith Butler (BUTLER, 2017), nos estimulam a refletir sobre o direito à cidade (LEFEBVRE, 2001). O terremoto, assim como o prédio que desabou, também evoca os deslocamentos sucessivos que a antropologia provoca e demanda, criando efeitos de estranhamento, que desestabilizam antigos cenários, teorias, epistemologias e representações. Assim, a partir dos momentos de ruptura, bem como dos ruídos provocados, compreendemos as performances de populações migrantes como experiências que, sobre os escombros e ruínas de tremores e desmoronamentos do passado e do presente, permitem imaginar e construir novas possibilidades de futuro.

²² Trecho de entrevista realizada em 23 jan. 2018.

Referências

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Extranôs llamando a la puerta*. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Paidós, 2016.
- BHABHA, Homi K. *Nuevas minorías, nuevos derechos: notas sobre los cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- HAITI. *Plan d'action pour le relèvement et le développement national d'Haïti (PARDN)*. Haiti: Gouvernement de La République d'Haïti, 2010. 55 p.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2001.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Ramada: Edições Pedagogo, 2014.
- SCHWARCZ, Lilia M. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SEYFERTH, Giralda. *A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos*. Anuário Antropológico/93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- THOMSON, A. Histórias (co)movedoras: História Oral e estudos de migração. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 341-364, 2002.
- TREITLER, Vilna Bashi. Social Agency and White Supremacy in Immigration Studies. *Sociology of Race and Ethnicity*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 153-165, 2015.
- _____. Globalized Anti-Blackness: Transnationalizing Western Immigration Law, Policy, and Practice. *Ethnic and Racial Studies*, Londres, v. 27, n. 4, p. 584-606, jul. 2004.
- TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas*. Niterói: EdUFF, 2008.

“É chique ser do bem”



Problemas em torno de cartografar as margens

Ana Lúcia Ferraz

A partir da realização de uma cartografia das redes de socialidade da classe trabalhadora precarizada no Rio de Janeiro, recorto aqui o estudo da trajetória de mulheres em situação de rua ou que participam de movimentos de ocupação por casa no Brasil. Situações nas quais o projeto de uma cidade hegemônica produz uma invisibilidade que concebe certas posições sociais como abjetas, legitimando práticas que não reconhecem o direito a ter direitos de toda uma população, as parcelas mais precárias da classe trabalhadora postas à margem das condições de reprodução social. Cartografo tais posições e encontro relações de solidariedade que configuram redes. Dialogo com mulheres que vivem em tais posições, buscando construir uma metodologia para configurar suas formas de vida e estratégias para viver na cidade-espetáculo capitalista. A partir de suas relações e formas de expressão, encontramos problemas para traçar biografias; os corpos na rua vivem de suas performances. Mapeando distintas posições, encontro redes de apoio e processos de territorialização da cidade dos trabalhadores à margem da institucionalidade; embora não houvesse, no início da década, a afirmação de uma identidade política.

Os moradores da praça variam sazonalmente entre a praia e a coleta de marisco e pedir esmolas, tomando sol, bebendo cachaça, enquanto as crianças brincam. Há uma sazonalidade na permanência na rua: redes de ajuda mútua e acolhimento se constituem. Compartilhar – o alimento, a cobertura, a droga – mantém relações. A Praça da Cantareira apresenta-se como o centro de redes de socialidade e lugar privilegiado de observação por reunir diferentes experiências do espaço urbano: moradores de morros com suas casas próprias, moradores de cortiços, habitantes de rua, vendedores ambulantes. Os moradores da praça permanecem ali há anos, alguns desaparecem por um tempo, viajam,

vão para a casa de conhecidos ou para instituições, mas retornam. A praça parece ser lugar de encontro, de debate, de troca entre moradores da cidade. Espaço habitado, que se aproxima da ideia de praça pública, cada vez mais rara e esvaziada pelo tempo acelerado da metrópole.

Conheci Maria quando amamentava seu filho ao peito, no asfalto, na porta da universidade; no outro dia, ela dormia no chão. Outro ainda, tentava acender um fogo junto a um poste na calçada, sempre carregando o filho. Sua presença propunha outro ritmo para o lugar, o tempo do amamentar e do nutrir seu bebê, a céu aberto, no espaço público, em local de trânsito, de entrada e saída, nas horas de pico na porta da universidade. Nessa época, eu não sabia que, nesse mesmo lugar, antes de a universidade se instalar e durante o seu tempo de construção que se prolongou por décadas, ali havia uma favela, na região de praia e aterro. Com a remoção da Favelinha, os moradores que não mudaram para as regiões mais distantes da cidade permaneceram ali, ocupando os casarões antigos abandonados da região, mansões se converteram em cortiços, e as grandes casas onde não vivia ninguém passaram a abrigar dezenas de famílias, uma por cômodo. O povo faz a reforma urbana por suas próprias mãos, não sem pressão; nesse caso, a pressão do desterro, de tornar-se sem-teto. Nesse primeiro tempo da pesquisa, a narrativa da história com ela era impossível, seus temas eram todos referentes ao imediato, concreto, material e prático: o alimento, a cachaça, alguém que fez algo, coisas que ela possuía ou de que precisava. Seus lampejos vinham em *flashes*, às vezes, muitos meses depois, e por razões inauditas.

As mulheres que vivem na praça são bravas. Algumas delas evitam quaisquer contatos com a pesquisa; ao longo desse ano de trabalho, compreendemos suas posições nas relações com atividades ilícitas no circuito econômico do tráfico de drogas. Casais e homens sozinhos não se recusam ao diálogo, expondo suas razões e trajetórias. Maria e Pelé são os pais de Pedro.¹ Ela morava no Beco do 27, uma viela cheia de barracos, localizada na rua dos fundos da Praça, era casada, e Pelé era o melhor amigo de seu marido. Eles se aproximaram e passaram a manter uma relação, quando ela engravidou e saiu de casa. Desde então eles foram morar na praça; Pedro fez seis anos recentemente. Maria habita a região há mais de vinte anos. Pelé trabalha, reunindo e vendendo caixas de madeira e outros objetos recicláveis, enquanto ela pede dinheiro para obter o alimento para sua família. Nos momentos em que precisam de

¹ Os nomes dos interlocutores da pesquisa foram modificados.

ajuda, o seu primeiro marido os socorre. Diariamente, várias pessoas que passam por ali almoçam com eles, dormem nos bancos da praça, encontram os amigos para tomar cachaça e comentar os acontecimentos.

Mas quem “mora na rua” não mora na rua; há inúmeras relações com casas, famílias, viagens, barracos, lugares onde deixar as coisas, pessoas, saberes, como nosso exemplo nos faz ver. Um modo de cozinhar articula-se com formas de conseguir doações e armazenar alimentos. Reutilizar a água, explorar o espaço urbano e criar novas formas de uso das fontes de energia encontradas: a energia elétrica, a madeira, o alimento. A permanência dessa população na praça e a sua tranquila relação com os moradores do entorno podem indicar um reconhecimento tácito de seu direito a permanecer ali, fundado numa história de metamorfoses no espaço urbano pautada na implementação de projetos de desenvolvimento de autoria do Estado, que desconsidera certos personagens.

A perspectiva das pessoas que vivem na rua é permanecer ali, habitando os bancos de praça, onde, aprendendo a ver, podemos enxergar claramente o espaço da casa ocupado, na cozinha, entre os canteiros de árvores; no quarto, onde se recebe os amigos mais íntimos; ou na sala, nos bancos da praça, onde se recebe os menos próximos para uma conversa ocasional com os passantes. Aprender a ver é o aprendizado que a pesquisa etnográfica proporciona. A itinerância, adotada como estratégia de vida desse estrato da classe trabalhadora, colabora na construção de uma territorialidade ao promover uma desterritorialização nas expectativas e imagens feitas por aqueles estratos da população que produzem e reproduzem o discurso hegemônico, que circula nos grandes meios de comunicação. Uma invisibilidade marca a relação dos moradores de rua com outros personagens, ocupantes do mesmo espaço; os estudantes, em seu modo de ocupar a praça como lugar de lazer, não notam a casa invisível que existe nas práticas dessa população.

Ainda em 2012, o jornal *O Fluminense* divulga, em fotografia de capa de sua edição de sábado, a interlocutora da pesquisa tendo seu filho recolhido pela Guarda Municipal em ação conjunta com a Polícia Militar. Numa das chamadas de capa, “Oito moradores de rua são recolhidos e vão para abrigos”, está dito: “Operação da Secretaria de Segurança e Controle Urbano percorreu os bairros de São Francisco, Icaraí e São Domingos. As pessoas retiradas das ruas receberam alimentação, condições de higiene e cadastro. Essa não é a primeira vez que o Choque de Ordem é realizado em Niterói”.

A fotografia de Maria, com seu filho segurado por policiais utilizando luvas cirúrgicas enquanto ela era algemada, é estampada na capa do jornal da cidade. Encontrei-a na praça, com seu filho, depois do dia tenso que fora a véspera. Alterada, exausta, dormindo no asfalto com um lençol de algodão, amamentando o menino na porta da universidade fechada. Ela se inflamou ao pegar o jornal de minha mão. Os moradores da praça negaram que alguém tivesse sido “recolhido” da praça na véspera.

A política pública do choque de ordem produz esse tipo de visibilidade negativa da população que vive à margem do mercado de trabalho formal. Associando-os aos problemas urbanos, os meios de comunicação de massa são os principais sujeitos difusores do discurso da “ordem”. O jornal da cidade ao divulgar imagens como a da violência policial sofrida por Maria contribui com a cegueira que impede o reconhecimento do lugar de tais sujeitos na vida da metrópole carioca. Essa invisibilização cria espaço para um processo de criminalização dessa parcela da população trabalhadora.

Figura 1 – Fotografia de Maria sendo abordada por policiais



Foto: Jornal *O Fluminense* de 19 de maio de 2012.

Para discutir o modo como o poder logra construir um discurso sobre os moradores da praça, como lugar a não existir, utilizaremos o conceito de “corpo abjeto” da vida social, tal como discutido em Kristeva

(1982). Em Judith Butler, o abjeto relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante. Agamben (2007), em seu conceito de vida nua, caracteriza aquela que está antes do regime do cidadão, a vida sob tutela, que pertence a outrem que tem a soberania, transformada em *zoé*, mero corpo vivente. Butler se pergunta como é que o domínio da ontologia está delimitado pelo poder (PRINS; MEIJER, 2002). Colocar a questão da ontologia dessa maneira, associada à questão do poder, nos remete ao problema do reconhecimento das formas de vida dessa parte da classe trabalhadora, que, no Rio de Janeiro, se reproduz nas ruas, como catadores de mariscos ou de materiais recicláveis, criando soluções para o problema da subsistência. Esses sujeitos, que as abordagens sociológicas ou os movimentos sociais chamam de “sem-teto”, “pessoas em situação de rua”, alguns são “favelados”, tais sujeitos lançam olhares sobre as relações sociais instituídas, narram suas experiências, criam estratégias a fim de se relacionarem com a ordem estabelecida.

Aqui, a questão do reconhecimento chega ao seu limite. O “ser” morador de rua recusa a sua própria identidade. Aqui, não há unidade possível, as vidas mesmas na rua são exercícios de subtração. Butler dialoga com a questão dos “corpos abjetos”, colocada por Julia Kristeva, em *Pouvoirs de l'horreur*, que define o abjeto como “aquilo que é um distúrbio à identidade, ao sistema, à ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras” (KRISTEVA, 1982, p. 16, tradução livre minha).² “Nem sujeito, nem objeto, habitante de fronteiras, sem desejo nem lugar próprios, errante, dor e riso juntos, em um mundo imundo, o sujeito abjeto age em revolta”. A noção coloca-nos no lugar onde o sentido colapsa, retornando ao problema da identidade recusada, do limite do sentido, do absurdo da miséria, da fome, da desvalorização que justifica toda forma de violência física e simbólica. Entrar em contato com essas experiências nos impõe a necessidade de ouvir os silêncios, ler os corpos, notar estratégias que negam quaisquer discursos rápidos e superficiais sobre a situação, sobre o instante em que a vida se dá, cheia de limites e perigos.

Mulheres, migrantes não escolarizadas, são a maioria da população. Suas posições são as mais vulneráveis. Minha interlocutora moradora da praça é mãe de um filho pequeno. Habita a região desde antes do seu nascimento, conhece os moradores da ocupação que a apoiam de distintas maneiras. Em suas práticas, logra obter o alimento para persistir vivendo

² No original: “[...] *ce qui perturbe une identité, un système, un ordre*”.

na praça; por anos, pede dinheiro aos transeuntes, obtém da igreja católica roupas e alimento que prepara e compartilha com os outros moradores da praça, que a defendem, quando necessário. Ela se diz a mãe da praça, embora o seu direito à maternidade esteja em risco.

É a criança nos braços de Maria que o policial ataca. No escuro da foto, há o corpo de Pedro, agarrado pelo policial, pelo padrinho e por Maria, sua mãe. O homem levanta a mão, fechando o acesso central da fotografia, enquanto outro, de camisa amarela, assiste à cena apoiado no monumento do centro da praça. Não foi nesse dia que levaram Pedro. Foi com a “ajuda” de um senhor que apareceu, dizendo que trabalhava no Departamento de Matemática, que intermediou o processo de fazer documentos para os pais e o filho. Após fazer os documentos e inscrever o menino na escola, o homem determinou a necessidade de que o menino fosse para a sua casa, onde teria um quarto, uma cama. Os pais cederam inicialmente, mas, depois, notaram o risco, e a filha mais velha de Maria o recebeu em sua casa. Maria e Pelé se ajudaram, inicialmente, nos dias em que o menino voltou à Praça. Sem ele, brigavam; Maria atacava, ele se ia. Depois, ela se mudou para o bairro ao lado e passou a vender balas em frente ao banco, onde deixava os papéis que usava à noite para dormir.

A política do estado nomeada “choque de ordem” visa também perseguir a atividade dos vendedores informais, rivais dos restaurantes que recebem turistas. Os moradores da rua se relacionam com o tráfico de substâncias consideradas ilegais como atividade econômica, fazendo pequenas transações, mas também como consumidores, sobretudo de *crack*. Entre a invisibilidade, adotada como estratégia de sobrevivência, e a performance forte que visibiliza sua existência como moradores do bairro, faz-se a política das ruas. A lógica do choque de ordem é a da limpeza social em determinadas regiões visadas pelo capital, baseada na lógica do apagamento, do extermínio. O habitante de rua, visado como outro de classe, é alguém a desaparecer, no discurso que foi se impondo como dominante ao longo da década. O chão da praça é pensado como lugar onde muitos caíram, é chão carregado de espíritos que ficaram, que jamais se conformaram. A rua é um lugar para não estar. Ocupar essa posição é estar vulnerável a múltiplos apagamentos. Saber-se nessa posição social e permanecer aí implica em assumir a abjeção como negação da identidade. Esconder-se ou performativizar a violência, anestesiá-la, perder-se. Estar com o corpo exposto; na rua dormir é difícil, é poder ser atingido.

Na cartografia, essa posição é vizinha à das moradoras da ocupação chamada Mama África, situada no mesmo bairro, um quarteirão depois. Em suas trajetórias essas mulheres passaram por instituições de cuidado para menores abandonados, crescendo juntas. Ao completarem 18 anos, saíram a viver nas ruas ou em casas de família como empregadas domésticas; pouco a pouco, ocuparam antigas casas abandonadas. Viveram aí por 20 anos, quando foram processadas pelo estado para saírem da região, ao que responderam com um projeto de reforma dos edifícios e reconhecimento do terreno como coletivo pelo Estado. Essa disputa tramita na justiça ainda. Organizando-se como coletivo e afirmando-se publicamente como ocupação cultural, têm problemas com o tráfico de drogas, que é outro poder a territorializar o espaço. Tânia teve seu filho assassinado pela facção que controla a comercialização de drogas no bairro. A polícia evita circular por essas regiões.

O grupo de ex-internas do sistema assistencial público do estado do Rio de Janeiro, ao ser lançado às ruas, nos idos de 1997, faz suas tentativas para subsistir à vida perigosa, alianças e conflitos; algumas meninas conhecem os casarões, que então estavam ocupados há alguns anos por homens que haviam, em alguns cômodos, adaptado quartos-casa, e escrevem umas às outras, passando a corresidir novamente. A notícia da ocupação corre, e as meninas vêm viver em São Domingos. Aí passam a sua juventude, têm filhos, que, por sua vez, hoje têm quase 18 anos. A vida das meninas (assim como a do casarão) é recortada pelas relações com o tráfico de drogas e armas que territorializa o bairro. As histórias variam desde relações com as diferentes organizações até o assassinato de filhos, espancamentos sofridos com posterior internação em hospital por quatro meses, violências sexuais, sequestros, relações armadas, vigilância do espaço habitado. A relação é econômica, de ocupação do espaço, de dependência química, de apoio mútuo.

O Morro do 94 é pequeno, situado no coração do bairro São Domingos, ao lado e nos fundos do Instituto de Artes da universidade. Aí vivem muitas famílias, em geral chefiadas por mulheres. A ocupação militar do espaço se dá na disputa pelos pontos de comercialização de substâncias ilegais, que passam a ser habitados por “soldados”. Os jovens moradores do Morro do 94 e arredores reuniram-se com os pesquisadores numa oficina que mesclava jogos teatrais, introdução à técnica fotográfica e cineclube. O repertório preferido são os filmes brasileiros que retratam as favelas e o tráfico armado que territorializa o espaço da cidade do Rio de Janeiro com a atividade do

comércio de substâncias ilegais. Os jovens são alunos das escolas públicas do bairro, mas alguns abandonaram os estudos e se dedicam a pequenos trabalhos e furtos. Gostam da apologia ao crime que fazem o filme e, sobretudo, as letras do *funk*. Atividades físicas, como as artes marciais ou a dança, interessam-lhes em particular. O sistema prisional aparece com frequência no repertório de experiências dos meninos, embora seja motivo de riso, de vergonha e também de autoafirmação violenta sobre os demais. É mesmo a violência o que se aprende no espaço da reclusão, em suas diferentes formas, moral, sexual, física. Todos esses repertórios compõem a cidade vivida pelos jovens filhos das classes trabalhadoras.

O Palácio é um morro quase totalmente habitado; culmina num campo de futebol. Há edifícios em seu alto, casarões a seus pés. Curvas e vielas e muitos carros. Bairro da classe trabalhadora, abriga atividades econômicas ilícitas. A geografia de Niterói compartilha a do Rio de Janeiro nesse aspecto. O morro do Palácio é espaço de controle armado, assim como a cidade, ocupada pelo Exército em 2018.

Nessa pesquisa, a abordagem da história de vida só parece render frutos com os homens mais velhos, que têm, em sua trajetória, o trabalho como experiência central, marcadora de uma posição, de um modo de vida. Com aqueles mais jovens, que não chegaram a atuar em relações formais de trabalho, exercendo atividades como lavadores ou guardadores de carros, ou mulheres, que se dedicam a cozinhar e cuidar de crianças, atuando em ocupações subvalorizadas, a pergunta pela história de vida é rapidamente repelida. Em seu lugar, mostram suas cicatrizes no corpo, passado presente como marca.

O senhor Júlio Cesar foi trabalhador da construção civil, foi também aprendiz de protético, gosta de discutir o aprender. Depois de ter construído sua casa e de muito trabalhar, teve sua perna amputada após uma consulta médica num hospital. Recebendo sua aposentadoria, vive pelos bancos da praça, onde bebe com seus colegas. Ele pede nos restaurantes à noite. Chamado a comer, se envergonha. Saber-se abjeto produz um prazer que pede anestesia.

No caso presente, a resistência de meus interlocutores no bairro de São Domingos, por décadas, responde a processos de desterritorialização sem grandes deslocamentos populacionais organizados pelo Estado, que subsidia interesses do capital. São moradores de regiões removidas – a Favelinha, nos anos 1950, para a ampliação do aterro para a construção da UFF, o entorno ocupado nos anos 1990, os casarões em disputa, o Museu Janete Costa, a ocupação Mama África, o 27, o Morro do 94.

A etnografia visual de tais experiências e a sua discussão metodológica foram parcialmente publicadas em Ferraz (2016), artigo que discute o processo de elaboração do site Cartografias da Margem.³

No projeto Cartografias da Margem, vislumbramos redes de socialidade que estruturam relações. O conceito de sociabilidade postula a existência da sociedade. Uma série de sentidos dados a partir do advento de uma série de instituições sociais é construída por palavras cujos sentidos foram naturalizados: família, público e privado; a partir deles, pretende-se inferir as relações sociais como dadas. Optando por trabalhar com o conceito de socialidade (OVERING, 2007; GOW, 2007), cartografamos posições em relações.

Recortamos como espaço da observação etnográfica uma região que vai se reconfigurando a partir dos percursos e das relações construídas pela população estudada. Detivemo-nos inicialmente no ponto de vista dos moradores de rua que habitam a praça e em suas relações construídas com os morros, os cortiços, as vielas ocupadas pelas classes trabalhadoras que habitam o bairro, com os pequenos comerciantes, as igrejas e o tráfico de drogas. Mas o problema da visibilidade se configura de modo particular na pesquisa etnográfica; trata-se de assumir o ponto de vista daqueles que vivem as histórias. No Rio de Janeiro, o traçado das ruas esconde a presença dos espaços habitados pela classe trabalhadora, o que é apropriado pelos trabalhadores como estratégia de autodefesa. Há aqui uma contradição que parece apontar para fora da questão das políticas identitárias ou para o reconhecimento.

Para concluir, torcendo o tema do visual para chegar ao problema da visibilidade, introduzo a temática do poder na reflexão sobre a imagem. Sondar a questão da (in)visibilidade, para pensar o estado de exceção que é a regra (dialogando com Walter Benjamin), ou pensar como as políticas da imagem podem fazer frente ao genocídio que se avizinha, seriam consequências necessárias deste trabalho. A partir da investigação etnográfica, localizar o ponto de vista a partir do qual os sujeitos concebem suas posições e linguagens para nomear a história que vivem. Interrogando, por outro lado, os processos de invisibilização de meus interlocutores, encontro que a agência de moradores de rua toma suas formas próprias, revelando mundos e ontologias particulares. Podemos finalmente trabalhar o ponto de vista, que deve ser entendido da maneira mais incorporada possível, como “saberes localizados”, como diz Haraway (1995).

³ Disponível em: www.cartografiasdamargem.com.

Afirmar que sujeitos constituidores de pontos de vista estão sujeitos a posições sociais e suas condições de vida e reprodução, numa cidade que se constrói como imagem espetacular, no caso do Rio de Janeiro, implica adotar os pontos de vista dados em seus lugares de vida: admitir ver a reprodução dos códigos das organizações ligadas ao tráfico de drogas, consideradas ilícitas, nos jovens moradores das favelas, em sua estética e linguagem; constatar a territorialização das ruas pelos guardadores de carros; e saber ler a potência da performance que exige a esmola e a forma de relação que ela inaugura, entre várias outras práticas. A performance de cada um dos que ocupam tais posições não pode deixar de ser reconhecida como força. Etnografar tais posições foi o que buscamos fazer em uma cartografia ainda tentativa, que apresento também sob esta forma: <http://alferraz0.wixsite.com/cartografiasmargem>.

A política dos corpos parte do reconhecimento de nossa precariedade e vulnerabilidade. Afirmar a potência da ação, considerando suas estratégias de visibilidade e invisibilidade, põe no campo da imagem o que se disputa, o reconhecimento de seus lugares sociais como legítimos. Estudei as teses de Judith Butler e o modo como a autora define a ação dos corpos, ou suas performances, como espaço da política. O argumento deve então acompanhar suas elaborações em seus movimentos e diálogos. O argumento da autora mobiliza os termos *visibilidade* e *política* por pensar a necessária configuração de um espaço de aparição – que é coerente como sua posição no debate feminista que propõe a noção de *performatividade*, para além das políticas identitárias, pensadas como excludentes. Em um diálogo com Arendt – e as definições presentes em *A condição humana*, que pensam o espaço do político, a *polis*, como separado do *oikos*, o espaço da reprodução –, Butler polemiza o interesse de tal oposição, defendendo que essas categorias não se definem previamente à ação; ao contrário, é a ação, baseada nos corpos, que estabelece o que é o espaço público. Seria então necessário repensar o corpo em suas dimensões de ação, repensar como ações coletivas configuram o caráter público do espaço. Com Arendt, a autora pensa que “[...] toda ação política requer um ‘espaço de aparição’” (BUTLER, 2012, s. p., tradução livre minha).⁴

O político, então, configura-se como esse espaço em que “apareço diante dos outros e os outros aparecem diante de mim” (BUTLER, 2012,

⁴ No original: “[...] toda acción política requiere un ‘espacio de aparición’”.

s. p., tradução livre minha).⁵ Daí surge a reflexão sobre a concepção de uma política das ruas, política que se coloca muitas vezes, questionando a violência legal estruturada, e que aparece, por exemplo, dizendo que as vidas negras importam, como recentemente ouvimos no terreno da política, depois de repetidos assassinatos de jovens negros pela polícia. Essa política se faz construindo alianças e reclamando o público, denunciando a ilegitimidade da violência tornada legal. Tais ações reconfiguram o espaço da política, diz a autora. Em *Relatar a si mesmo*, Butler (2015) retoma o problema do sujeito em Foucault e sua relação com a Norma – recorrendo também à psicanálise –, mas vai além dessa posição quando introduz o problema da alteridade. O *outro* põe a *Norma* (e o *sujeito*) em questão, evidenciando a existência de um espaço do *fora* das políticas do reconhecimento. Seu apelo aponta para o problema da ética e para o necessário reconhecimento de que um eu fala sempre para um tu, e de como esses lugares são mutuamente constituintes, como um não existe descolado de suas relações, arriscando outra maneira de se definir o sujeito.

Navegamos aqui entre dois campos em que a questão do reconhecimento se define e redefine: no que diz respeito ao problema da norma, do estado e da lei; e no âmbito das relações, entre um sujeito e outro, na política da aliança, tal como a autora propõe. Em diversos trabalhos ela põe em questão a definição ontológica e inclui aí a questão do poder, perguntando quais são as posições que têm o seu estatuto ontológico reconhecido e quais são as posições que não o têm, apontando para a desigual distribuição de reconhecimento, que reproduz lugares de vida matável. Inserindo na questão da ontologia a questão do poder, desloca o espaço da política para a performatividade dos corpos e a necessidade de repensar a política como espaço da aliança.

O âmbito da política se define como o espaço de aparição, mas, desde Arendt (e Foucault ou Agamben), de distintas formas, nesse espaço da representação “ [...] há um poder que opera antes de qualquer poder performativo” (BUTLER, 2012, s. p., tradução livre minha).⁶ Assim, imensos contingentes das populações estão fora do espaço da política, “[...] reduzidos a formas despolitizadas do ser, então estamos aceitando implicitamente que as formas dominantes de estabelecer o político são corretas” (BUTLER, 2012, s. p., tradução livre minha).⁷

⁵ No original: “*Aparezco ante otros y otros aparecen ante mí*”.

⁶ No original: “[...] *hay un poder que opera antes de cualquier poder performativo*”.

⁷ No original: “[...] *reducidos a formas despolitizadas de ser, entonces estamos aceptando implícitamente que las formas dominantes de establecer lo político son correctas*”.

Desse modo, as outras formas (ou as formas dos outros) de ação política e existência encontram-se invisibilizadas.

As maneiras de os estados definirem quem é cidadão, e as formas legais de não reconhecer a maneira como grande parte da população está posta à margem dos processos de reprodução do capital, vivendo sob risco, no Brasil, produzem um fora. Então, temos que reconhecer a perversidade do problema posto: é necessário reconhecer que os párias (dialogando com a categoria cara a Arendt) tenham o direito de sê-lo; o cinismo que caracteriza o momento de exceção atual põe paradoxos ao pensamento! A população que vive às margens da posição aceita como lugar do reconhecimento (como cidadãos) deve ter seu direito de existência garantido; e, pensando as formas de violência contra as margens pauperizadas da classe trabalhadora no Rio de Janeiro, isso é afirmar que a violência estatal não é aceitável.

Falo de um quadro de encarceramento em massa, estudado entre outros por Wacquant (2008), de políticas públicas de perseguição e impedimento de atividades econômicas como o trabalho de ambulantes por um ostensivo policiamento dos bairros populares, que legitimam sob a força de armas o terror cotidiano do genocídio de cor e classe, “biopolítica racista” (PELBART, 2012). Dada essa política da invisibilização que justifica o massacre, reconhecer as formas e os espaços de outra política é urgente.

Devemos reconhecer outras formas na política e outros espaços onde relações se fazem e refazem na vida cotidiana dos bairros chamados, no Rio de Janeiro, de “Comunidades” – em resposta ao estigma presente na categoria “favela”: formas de economia locais e de subsistência, o trabalho na circulação de mercadorias de baixo custo que faz um “vendedor ambulante”, a produção de alimento, a venda de bebidas, o trabalho na construção civil e na autoconstrução, o trabalho doméstico, além das atividades consideradas ilícitas relacionadas ao tráfico de drogas. Reconhecer tais espaços como lugares de vida e autoprodução implica em pensar uma política que parte do território como espaço de criação de relações. Formas de intercâmbio e apoio mútuo criam outras alianças, ou políticas da rua (BUTLER, 2012; LEPECKI, 2011).

Na agência de meus interlocutores, a praça pública é exatamente o espaço das atividades da reprodução da vida. Em suas performances de potência, criam laços e impõem uma visibilidade que escancara uma casa a céu aberto, que recebe todos com os quais se trava relação e outros também, que não notam que estão nos bancos de uma casa

invisível habitada pelos moradores da rua, que vivem invisíveis há décadas. São sujeitos de outro mundo. Nos morros, a lei é disputada por donos sucessivos que se alternam em operações de conquista militar. As organizações que se opõem por suas marcas nas vielas (CV *versus* ADA, Comando Vermelho *versus* Amigos dos Amigos) são avaliadas pelos moradores que observam os poderes bélico-econômicos que reterritorializam o espaço.

O objetivo da etnografia que fui tecendo na cartografia produzida a partir de alguns pontos de vista, de onde se experimenta a cidade diferentemente, visava conhecer tais lugares constituidores de corpos políticos, que performativizam seus lugares sociais de maneira potente. O que se dá em tais espaços é a reprodução da vida, a criação de estéticas e sensibilidades que se sabem em um fora, entendem o processo social de abjeção que põe em questão seus lugares na cidade. Alguma literatura nomeou processos de gentrificação, quando o capital, apoiado pelo estado e suas “forças públicas”, expulsa bairros inteiros de determinada região (ROLNIK, 2015) – como recentemente vimos acontecer no Rio de Janeiro com as obras no Projeto *Porto Maravilha*, ou com as remoções que aconteceram primeiro para a Copa e depois para as Olimpíadas, entre muitas outras, a de Vila Autódromo ou a do edifício do IBGE, no Morro da Mangueira. As reconversões urbanas para o turismo são expulsoras das camadas mais precárias da cidade.

Criar formas de autoconstrução, seja no morro ou no asfalto, é dar-se a ver; o *graffiti*, o *stencil*, a pichação e demais formas de intervenção urbana são as linguagens visuais compartilhadas pelos jovens de tais espaços que invadem os muros da cidade. O *rap*, com suas letras, narra esse lugar de vida; o *funk* propõe uma corporalidade que mobiliza outras pulsões na afirmação da potência de tais lugares. A visibilidade que faz a apologia das armas pode ser pensada como afirmação da resistência nos morros onde remete à presença duradoura do tráfico como contrapoder que negocia e compra a polícia, apesar da política das UPPs, antes da presença das Forças Armadas, que instaura a guerra nos bairros mais altos da cidade. Tomar a cidade como espaço de pontos de vista é visualizar lugares de enunciação performática que propõem outros códigos, de onde a cidade é outra. Sondar seus agenciamentos, suas alianças, é vislumbrar tecidos de relações. Invisibilizar-se como autodefesa é outro paradoxo da história. Além das performances, existe também o silêncio, ou o discurso coletivo que desindividualiza e desidentifica a forma da ação, como, por exemplo, pude ver nessa região durante as manifestações de 2013. Hoje as singularidades que

se colocam são coletivas, uma coletividade de anônimos, mascarada, sem papéis, que conhece a necessidade da clandestinidade para o ensaio das formas minoritárias. Modos de vida menores, nômades, “precários ou experimentais que de maneira frustrada ou afirmativa demandam outra mobilidade, outra hospitalidade” (PELBART, 2013, s. p.), com olhos perplexos, miram a violência sem número que os põe como vida matável. Pisando leve e gritando alto, avançam nas praças públicas; a praça é do povo, apesar da polícia!

Como pensar a dimensão política das formas de vida que antecedem a democracia (pós neo-)liberal: pescadores e catadores de mariscos da Baía da Guanabara, caminhantes, mulheres trabalhadoras mães, jovens meninos, artesãos e suas maneiras de viver, de viverem tais lugares a partir dos corpos, da vida, do que pulsa? Modos de existência que diferem estão em conflito com a visualidade do espetáculo capitalista e, nesse campo, são lidos como violentos e rapidamente acusados como criminosos. A criminalização das classes populares é a forma da visualidade hegemônica que legitima o fechamento do regime que põe como abjetas as gentes que vivem a partir do território, que resistem aí, estabelecendo alianças, sabendo-se outros. Está claro que é nas relações com o não-eu o espaço de composição capaz de fazer dissenso. A irredutibilidade de tais outros modos de existência pluraliza as possibilidades do ser sujeito e põe as relações de alteridade no centro da vida social. Tal forma da política demandará outras cosmopolíticas.

Não há homogeneidade aqui, tampouco unidade possível, os não representados produzem marcas, sintomas, irrompem no espaço de visibilidade, são ensaios de ação de dar a ver formas de vida outras que demandam seu reconhecimento, sua possibilidade de diferirem multitudinariamente na praça pública. Novas subjetividades fazem a forma da política contemporânea, apontam singularidades plurais, para além das categorias do reconhecível. Pensar suas relações com o poder a partir de sua visibilidade. Um precariado anônimo aponta a existência de um comum: a vida em sua precariedade. Ele se compõe de múltiplas posições e experiências, compõe para constituir esse fora como lugar de uma política performática que se dá a ver e cuja visibilidade põe o reconhecimento da existência de outros modos de ser, que apontam para além da forma capitalista instituída como ilusão democrática, sob a potestade armada do Estado.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo: Editora Forense, 2007.
- BUTLER, Judith. Cuerpos en alianza y la política de la calle. *Revista Transversales*, Madri, n. 26, s. p., 2012. Disponível em: <http://www.transversales.net/t23jb.htm>. Acesso em: 18 out. 2019.
- _____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FERRAZ, Ana L. M. C. Etnografia e hipermídia: a cidade como hipertexto e as redes de relações nas ruas em Niterói/RJ. In: BARBOSA, Andrea *et al.* (org.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Capminas, n. 5, p. 7-41, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs del horreur: essays sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1982.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em 18 out. 2019.
- PELBART, Peter Pal. *Anota aí: eu sou ninguém*. São Paulo: Barco, 2013.
- _____. Cartographies du dehors. *Rue Descartes*. Paris, v. 59, n. 1, 2008, p. 20-30.
- PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Estudos Feministas*, ano 10, n. 1, p. 155-167, 2002.
- ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- WACQUANT, Loïc. O lugar da prisão na nova administração da pobreza. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 80, p. 9-19, 2008.

“A tonga da milonga
do kabuletê”



Cidadão Invisível e o direito à cidade negada

Alexandra Eliza Vieira Alencar

Desde a entrada na universidade, em 2002, uma pergunta passou a me causar um tremendo incômodo: “Você é *da* onde?” E eu respondia: “Daqui, de Floripa”. Nos olhares perplexos, a resposta era uma exclamação ou talvez interrogação: “Daquil?” Tal questionamento me impulsionou a viver a *dupla consciência* anunciada por W. E. B. Du Bois (2001), o intelectual negro norte-americano que questionou o conflito de ser negro e americano, no início do século XX. No texto de Du Bois – contido na coletânea *As malhas que os impérios tecem*, organizada por Manuela Ribeiro Sanches, publicada em 1951 e reimpressa em 2011 –, o autor argumenta que o negro pertence ao mundo que não lhe permite a consciência de si verdadeira, mas apenas lhe permite ver-se a si mesmo através da revelação do outro mundo. Esse fenômeno é denominado pelo autor de *dupla consciência*:

Sente-se sempre essa dualidade – um Americano, um Negro; duas almas, dois pensamentos, dois anseios irreconciliáveis, dois ideais em contenda num corpo escuro que só não se desfaz devido à sua força tenaz. (DU BOIS, 2011, p. 51).

Mas, se esse corpo escuro fosse de uma mulher negra americana, será que estaríamos só falando de apenas duas dimensões irreconciliáveis? Estaríamos, nos termos de Du Bois (2011), dentro de um quadro de *tripla consciência*, no qual as dimensões da raça e gênero se interseccionam dentro da trajetória de indivíduos que interagem com o mundo ao seu redor? Pois bem, lá estava eu: mulher, negra, florianopolitana, sendo aos olhos dos/das outros/as tratada como estrangeira em minha própria terra. A partir de tais questionamentos, passei a buscar os mecanismos que tornavam minha presença invisível.

Após ter contato com a obra *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*, organizada pela antropóloga Ilka Boaventura Leite, em 1996, encontrei um caminho com respostas iniciais que justificavam meus incômodos. No texto *Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação*, a autora apresenta a invisibilidade do negro como um dos suportes da ideologia do branqueamento, podendo ser identificada por diferentes práticas e representações. Tal noção foi utilizada pela primeira vez na literatura ficcional americana por Ralph Ellison (1990) para descrever o mecanismo de manifestação do racismo nos Estados Unidos, sobretudo a entrada dos/as escravizados/as e seus descendentes no mercado de trabalho assalariado e as relações sociais decorrentes de sua nova condição e *status*. Ellison procura demonstrar que o mecanismo da invisibilidade se processa pela produção de certo olhar que nega sua existência como forma de resolver a impossibilidade de bani-lo/la totalmente da sociedade. “Ou seja, não é que o negro não seja visto, mas sim que ele é visto como não existente” (LEITE, 1996, p. 41).

A partir daí, passo a olhar a cidade com outros olhos e percebo que, no roteiro turístico da Ilha da Magia, não estão bairros onde mora a maioria da população negra, como no Maciço do Morro da Cruz ou em bairros continentais da cidade, talvez porque nesses lugares a magia esteja na sobrevivência diária. Além disso, como moradora da cidade, percebo que a população negra é visibilizada principalmente nas páginas policiais dos jornais e também em datas específicas como Carnaval, Dia da Abolição da Escravatura (13 de maio) e Dia da Consciência Negra (20 de novembro). Ou seja, parece que há uma territorialidade negra que não coincide com os circuitos turísticos da cidade e uma agenda pré-determinada dos momentos em que essa população deve aparecer midiaticamente.

E por que tal projeto de invisibilidade se consolida? Por que ainda, quando falamos de negros ilustres da cidade, só os nomes que conseguimos soletrar são o do poeta João da Cruz e Sousa e o da professora e primeira mulher negra deputada Antonieta de Barros? Que história aprendemos na escola que torna nula nossa presença e nossa contribuição na construção desta cidade? As perguntas não cessam...

Então voltamos a Leite (1996) e vamos compreendendo que Santa Catarina, com um dos menores índices de população negra no Brasil, assegurou não apenas a imagem de um “estado branco”, mas de “uma Europa incrustada no Brasil”, de “superioridade racial”, de “desenvolvimento e progresso”. A essas imagens soma-se, também,

uma particular importância, que é a de Santa Catarina como *locus* de concretização do projeto migratório, implantado desde meados do século XIX, visando principalmente o “branqueamento” do país.

Desde os primeiros tempos da colonização portuguesa, o litoral de Santa Catarina caracterizou-se pela média e pequena propriedade e pela policultura. Esse aspecto foi importante na limitação do sistema escravista na região, embora igualmente tenha ocorrido. O fato de a maior parte da colônia brasileira ter tido uma economia de *plantation*, com ciclos econômicos voltados à exportação, fez com que os viajantes que pelo sul do país passavam e os estudiosos, salvo raras exceções, tivessem olhos apenas para a condição colonial, para o papel do país enquanto abastecedor do mercado externo, e isso os impediu de entender o que se passava em outros locais do Brasil (LEITE, 1996).

Segundo a mesma autora, o território de Santa Catarina aparece como um “vazio de gente” (LEITE, 1996, p. 41) e de impulsos econômicos capazes de projetá-lo no cenário nacional. A importação, num primeiro momento, esteve, em grande medida, ligada à defesa da costa, como ponto de apoio da navegação marítima para o Prata; e ao interior, como rota obrigatória do comércio de charque, gado vivo bovino e muar do Rio Grande do Sul e planalto catarinense para o abastecimento das minas (Sudeste, Centro-Oeste) e centros urbanos emergentes. A região, portanto, foi considerada, até meados do século XVIII, terra de passagem, com pouca fixação e uma pequena produção voltada para o abastecimento local. Ao analisar as abordagens de viés colonialista, Leite (1996) observa que a maioria dos autores atribui a esse fato um caráter quase inexpressivo, pela quantidade de escravizados envolvidos.

Independentemente de ser uma escravização de dez ou 100 africanos e seus descendentes, é uma prática social em que um ser humano assume direitos de propriedade sobre outro designado como escravizado, ao qual é imposta tal condição por meio da força (CASHMORE, 2000).

Pelas entrelinhas dos dados históricos, podemos perceber que essa população, descrita como “rara”, “inexpressiva”, “insignificante”, teve muita importância, entre os séculos XVIII e XIX, como mão de obra em Santa Catarina. As armações baleeiras são um bom exemplo, comprovando que o número de escravizados era, sim, pronunciado, visto ser uma economia forte, diretamente ligada aos interesses do grande capital mercantil luso, com forte exportação do óleo para o mercado europeu. Myriam Ellis corrobora tal afirmação nas obras *A baleia no Brasil colonial* (1969) e *Escravos e assalariados na antiga*

pesca da baleia (1973): “o negro representa capital material e humano sobre o qual se assentava a indústria do óleo de baleia, tal como sucedia com a do açúcar, em que o escravo era as mãos e os pés dos senhor” (ELLIS, 1973, p. 310 *apud* LEITE, 1996, p. 43).

Baseada ainda nas pesquisas de Ellis (1973), Leite (1996) argumenta que, na década de 1890, muitos descendentes de africanos escravizados permaneceram vivendo próximos às antigas armações baleeiras, tendo um expressivo contingente no sul da Ilha de Santa Catarina, bem como em Garopaba, Imbituba, Biguaçu, entre outras localidades.

Desse quadro histórico de invisibilidade da população negra do Sul do Brasil, na década de 1890, poderíamos estender tal período até os dias atuais. Leite (1996), ao apontar a importância do território no processo de valorização e reconhecimento, afirma que a legitimidade e a importância dos diferentes grupos étnicos do Sul do Brasil passaram pelo acesso à terra, pelo reconhecimento dos direitos territoriais e pelas lutas pela sua inclusão no sistema de Direito. No entanto, ela observa que para os descendentes de africanos isso ainda constitui uma etapa a vencer, um processo de luta:

(Assim) o território negro aparece como o elemento de visibilidade a ser resgatado. Através deles, os negros, isolados pelo preconceito racial, procuraram reconstruir uma tradição centrada no parentesco, na religião, na terra e nos valores morais cultivados ao longo de sua descendência. (LEITE, 1996, p. 50).

De acordo com a autora, tal “território negro” representa um tipo de identidade social, construído contextualmente e referenciado por uma situação de igualdade na alteridade. Um exemplo desses territórios negros, de que ouvimos falar pouco quando o assunto é a história da Ilha de Santa Catarina, são as irmandades religiosas e a presença ativa da população negra desterrense nos séculos XVIII e XIX.

Segundo Malavota (2013), no século XVIII, houve a criação das irmandades religiosas, organizações surgidas na Europa durante a Idade Média, motivadas pela devoção a um santo, agregando, em sua grande maioria, membros leigos. Seu objetivo era realizar atividades assistenciais aos pobres e doentes, sendo geralmente apoiadas pelas igrejas e pelos monarcas. No Brasil, a constituição de irmandades e Ordens Terceiras ocorreu com base na organização das Santas Casas da Misericórdia de Portugal, cujos deveres iam desde dar de comer a quem tem fome, de beber a quem tem sede, vestir os nus, visitar os

doentes e presos, dar abrigo aos viajantes, resgatar os cativos, até enterrar os mortos. Mesmo com esses deveres como princípios norteadores da organização, as irmandades no Brasil acabaram tendo suas características próprias, constituindo-se como associações corporativas que, por meio de devoção a um santo em particular, possibilitavam o estabelecimento de solidariedade entre seus membros, os chamados *irmãos*, ao mesmo tempo que lhes serviam como canal de ascensão social e representatividade. Dessa forma, era comum encontrar a irmandade dos poderosos, cujos membros faziam parte da “elite branca”; as dos “homens de cor” se dividiam tradicionalmente em *crioulos*, *mulatos* e *africanos*; ou, ainda, as que agregavam indivíduos da mesma profissão.

As irmandades de africanos, crioulos e mulatos eram respectivamente a Igreja Nossa Senhora do Rosário (existente desde 1726, mas fundada oficialmente em 1750), a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição (1856) e a Irmandade Nossa Senhora do Parto (1861) (MALAVOTA, 2013). Segundo a autora, para que uma irmandade funcionasse, era preciso que uma igreja a acolhesse ou que construísse uma sede própria. Era comum que um mesmo templo acomodasse diferentes irmandades, que veneravam seus patronos em altares laterais. No entanto, na mesma igreja não funcionava mais de uma confraria com o mesmo nome, o que representa um aspecto fundamental de identidade. Além de ter um lugar para ficar, era imprescindível que a instituição tivesse seu compromisso, um estatuto que a regesse, aprovado pelas autoridades eclesiásticas e pelo Imperador, no qual se estabeleciam as normas para os irmãos e irmãs, os cargos e critérios para o exercício de algumas funções e, finalmente, as formas de assistência oferecidas aos sócios. Ou seja, de acordo com sua forma de constituição, é notório o protagonismo e a visibilidade social que essas irmandades possuíam na sociedade desterrense nos séculos XVIII e XIX.

A autora ressalta ainda que, no século XIX, a noção de cor não designava um grupo racial ou níveis de mestiçagem, mas delimitava os lugares sociais. Assim, o termo *pardo* era atribuído aos libertos ou livres nascidos no Brasil. *Preto* designava escravizado ou liberto de origem africana, e *crioulos* ou *mulatos* eram termos atribuídos a escravizados e forros nascidos no Brasil. Portanto, a Irmandade Nossa Senhora do Rosário, que, em 1842, incorporou a Irmandade de São Benedito, passou a se chamar Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, composta em sua grande maioria por homens e mulheres africanos/as, crioulos/as e mulato/as de diferentes condições sociais: escravizados/as, negros forros, negras alforriadas e livres que

estavam distribuídos/as pelos diversos cargos da instituição. Tal instituição, na primeira metade do século referido, procurou estabelecer ações de ajuda aos seus irmãos, enterrando e rezando pela alma dos falecidos/as, educando os/as filhos/as órfãos/ãs e comprando a alforria dos/as escravizados/as.

Agindo dessa forma – mesmo como instituição elaborada e organizada a partir de um modelo europeu de associação e devoção, baseado na cultura hegemônica da Igreja Católica –, acabou se constituindo em lugar estratégico na busca de autonomia por parte desses sujeitos de origem africana e com a marca da escravidão. Pode-se considerar que, embora a existência de tal instituição dependesse das aprovações das autoridades locais e senhoriais para funcionar e possuísse uma hierarquia [...], na irmandade os irmãos agiam de acordo com os interesses do grupo. (MALAVOTA, 2013, p. 103).

Nesse sentido, encontramos formas de associativismo, por meio das irmandades religiosas, com atuação da população africana e seus descendentes, que promoviam a liberdade, o reconhecimento e a recuperação social em contexto escravista, promovendo de diversas formas a solidariedade entre seus afiliados. Outras instituições sociais, como as casas religiosas de matriz africana da região, também tiveram e têm um papel determinante no enfrentamento da invisibilidade da população negra em Florianópolis e vão além, mostrando que esse conceito de invisibilidade possui variantes que garantem possibilidades distintas.

De acordo com Tramonte (2001), os anos de 1940 a 1970 foram períodos de busca por afirmação das religiões afro-brasileiras na Grande Florianópolis. A abertura dos primeiros terreiros de umbanda foi um sinal dessa intencionalidade, embora seja uma “afirmação invisível”, pois ocorria dentro do estrito espaço geográfico dos terreiros. A umbanda foi a forma ritual pioneira que garantiu os primeiros espaços, tendo o sincretismo como estratégia de sobrevivência. Esse período foi o de preparação interna à rede do povo de santo para a ocupação do âmbito público e a abertura dos canais de expressão nas décadas seguintes. Dando seguimento à tendência das primeiras décadas do século XX, a busca da saúde física e espiritual continuou sendo o principal motivo de integração às práticas religiosas afro-brasileiras, principalmente por parte das classes populares.

Conforme Meneses (1973, p. 13), todo movimento umbandista parece ter tido início em 1947, quando Mãe Malvina chega do Nordeste a Florianópolis, abre um pequeno terreiro – com o nome de Centro Espírita São Jorge, na rua 13 de Maio, no Estreito –, e passa a residir no mesmo bairro, na rua Felipe Neves. Meneses descreve, em 1973, a região como área pobre do subúrbio de Florianópolis, mas urbanizada, com traçado regular de ruas, serviço de iluminação, água encanada, habitações de madeira e alguma casa de alvenaria.

Ao tomar depoimentos de antigos moradores, a pesquisadora ouviu os seguintes comentários, que enaltecem a presença negra nessas regiões:

[...] este lugar, antigamente, era considerado uma zona de pretos. Pessoas de “bem” não podiam frequentá-lo [...].
[...] ninguém subia o Morro pois lá havia “Macumba” (dizem que já era o terreiro da Malvina) e “Gafieira” [...].
(MENESES, 1973, p. 15).

Hoje em dia ainda há o enfrentamento por parte do povo de santo contra as práticas rotineiras de discriminações religiosas. Dentro do mapeamento das casas religiosas de matriz africana de Florianópolis e municípios vizinhos, questionamos às lideranças se já tinham vivenciado algum tipo de intolerância religiosa. A pesquisa intitulada *Territórios do Axé: religiões de matriz africana em Florianópolis e municípios vizinhos*, realizada entre 2016 e 2017, consiste no mapeamento das casas religiosas de matriz africana na área da Grande Florianópolis, mesorregião de Santa Catarina – mais especificamente nos municípios de São José, Palhoça e Biguaçu –, e foi realizada por meio de convênio entre o Núcleo de Estudos de Identidade e Relações Interétnicas (NUER) da UFSC e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Santa Catarina (IPHAN-SC). O período de trabalho de campo consistiu em quatro meses e foi realizado por uma equipe interdisciplinar das áreas da antropologia, história, geografia, linguística, sociologia e do povo de santo. Por meio, principalmente, de indicações das lideranças religiosas entrevistadas, foram mapeadas 210 casas na região delimitada.

Pelas respostas, verificou-se que 80,47% das casas já sofreram algum tipo de intolerância. Muitas das respostas eram ambivalentes, pois eram negativas, mas seguidas de relatos que apontavam alguma vivência de discriminação. A partir do quadro abaixo, elaborado pelos pesquisadores do projeto, têm-se as seguintes ações de intolerância praticadas contra o povo de santo da região:

Quadro 1 – Tipos de violência sofridos pelo povo de santo da região da Grande Florianópolis

Violência Verbal	Violência Física	Intervenção Policial	Discriminação ambiente escolar/trabalho	Ações coletivas (abaixo-assinados)	Práticas de violências simultâneas
19,5%	16,19%	14,28%	17,14%	6,19%	7,17%

Fonte: Elaborada pela autora.

As violências verbais referem-se aos xingamentos quanto ao pertencimento religioso e outras categorias identitárias (raça/orientação sexual). As violências físicas acontecem contra os membros da casa, aos próprios terreiros ou locais públicos de celebração (praia, matas, cachoeiras). Já as intervenções policiais referem-se aos sons feitos pelas casas religiosas e denúncias contra maus-tratos de animais. Além disso, há discriminação na escola: geralmente, os estudantes participantes dessas práticas religiosas são vítimas de discriminação, sendo, geralmente, os/as professores/as que atuam como autores/as. Os agentes discriminatórios responsáveis pelas intolerâncias são, em sua maioria, 12,85% evangélicos/as e vizinhos/as evangélicos. Já 31,9% dos casos são praticados por vizinhos/as.

Outros fatores de intolerância e discriminação ainda existem, como a promulgação, pela Prefeitura Municipal de Florianópolis, da Lei Complementar PMF 479/2013 que permite a intervenção policial a qualquer momento que um vizinho se sinta incomodado. A legislação de regulação das casas religiosas de matriz africana, que exige alvarás emitidos numa categoria que desconsidera a especificidade da atividade religiosa e a inclui na mesma categoria de bares e casas noturnas, bem como a burocracia para emissão de documentos para regularizar as casas, indicam que as ações de discriminação e intolerância ocorrem também de forma institucional.

Assim, o desejo de valorização por parte das lideranças religiosas entrevistadas para esta pesquisa traz à tona um dilema que é o de lidar com o anonimato ou disfarce, estratégias impostas pela discriminação e que, ao mesmo tempo, resultam em não reconhecimento público e oficial das religiões de matriz africana em todas as regiões do Brasil. Enquanto muitos religiosos almejam o reconhecimento e consequente reconhecimento oficial de sua casa/templo/terreiro como bem cultural, sobretudo por parte do Estado, e publicam dados das casas religiosas

em sites e redes sociais, a exemplo da Uniafro (União de Cultura Negra de Santa Catarina), outros, cansados da perseguição, desrespeito e preconceito, optam pelo anonimato, reivindicando aos pesquisadores, durante a pesquisa, manter segredo sobre seus endereços e, em alguns casos, seus próprios nomes. Se, por um lado, a postura de resistência histórica tem levado o povo de santo a manter-se nessa situação de anonimato – e, conseqüentemente, de invisibilidade –, por outro lado, expor-se e tornar-se visível aos olhos da sociedade pode representar a discriminação perante atos de violência e intolerância praticados contra as religiões afro-brasileiras: é um fato corriqueiro, amplamente noticiado nos jornais e objeto inclusive de inquéritos civis, processos judiciais e outros dispositivos que denotam o quanto o assunto merece ser seriamente discutido na atualidade.

Nesse sentido, segundo o mapeamento, em Florianópolis e municípios vizinhos, contrariando os prognósticos de discriminação e perseguição, as casas de religiões de matriz africana se multiplicam a cada dia – numa dinâmica cultural própria e por meio de estratégias de continuidade de suas religiões que fazem da invisibilidade uma forma de se defender, de se proteger e de resistir. Estar atento a essas múltiplas formas de territorialidade pode ser também uma atitude de reconhecimento, portanto, mais do que expor e buscar reconhecer que a invisibilidade é também uma forma de ver como não existente. Assim, a pesquisa durante todo o tempo lidou com as possibilidades que a invisibilidade do povo de santo da cidade lhe oferecia, ou seja, “revelou escondendo e escondeu revelando”.¹

Sim, nós, negros e negras, existimos em Florianópolis e estamos nas ruas todos os dias sobrevivendo, resistindo às formas de opressão e lutando por nossos direitos, mesmo diante de perdas irreparáveis para nossa cultura, como a exclusão da roda de capoeira do Mercado Público Municipal, após a sua última reforma em 2016.²

¹ Síntese do trabalho de campo proposta pela coordenadora do projeto, Ilka Boaventura Leite.

² A Roda de Capoeira no Mercado Público de Florianópolis foi criada no ano de 1988, com a iniciativa do contramestre Alemão pelo Grupo Capoeira Angola Palmares. Sempre realizada aos sábados, já teve a presença de importantes mestres e professores de Capoeira da Bahia, Sergipe, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://floripamanha.org/2008/04/roda-de-capoeira-no-mercado-publico-de-florianopolis-completa-20-anos/>. Acesso em: 1 ago. 2018.

Um exemplo dessa luta foi a Marcha da Negritude, realizada no dia 16 de julho do mesmo ano. Segundo Felipe Cardoso dos Santos, em matéria escrita via *post* sugerido ao site Geledés,³ com o tema “Existimos e Resistimos”, a Marcha teve como objetivo principal a reunião dos negros e negras de Santa Catarina para reivindicar o reconhecimento da presença da população negra no estado que sempre deu e dá mais destaque à presença europeia, deixando à margem outras culturas. Tal movimento foi proporcionado principalmente pelo reconhecimento da invisibilidade da população negra na região, o que nos oferece uma compreensão das trajetórias diversas quando o assunto é população negra brasileira.

Outro exemplo de ação que trata da invisibilidade negra do sul do país é a produção do vídeo *Cidadão Invisível*, resultado do meu trabalho de conclusão de curso de graduação em Jornalismo, defendido em 2006, que faz essa discussão de forma pioneira, pois remete à temática por meio de linguagem audiovisual. Passados doze anos, a temática da invisibilidade é ainda presente, pois ela é um processo constitutivo de “ser negro do Sul”. Nesse sentido, pensar nos processos de invisibilidade e suas consequências para a vida dessa parcela da população é, portanto, reivindicar um direito à cidade que nega nossas presenças, ou não as comporta, dentro das políticas de valorização e preservação patrimonial que violentam diariamente a história e a memória de nossos ancestrais.

Referências

ALENCAR, Alexandra. *Cidadão Invisível*. Trabalho de Conclusão do Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Summus, 2000.

FLORIANÓPOLIS. *Lei Complementar nº 479/2013 de 18 de dezembro de 2013*. Dispõe sobre o horário de funcionamento dos terreiros de umbanda no município de Florianópolis. Florianópolis: Câmara Municipal, [2013]. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/f/florianopolis/lei-complementar/2013/48/479/lei-complementar-n-479-2013-dispoe-sobre-o-horario-de-funcionamento-dos-terreiros-de-umbanda-no-municipio-de-florianopolis>. Acesso em: 27 maio 2017.

³ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/marcha-da-negritude-catarinense-por-democracia-nenhum-direito-menos/>. Acesso em: 1 ago. 2018.

LEITE, Ilka Boaventura (org.). *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporânea, 1996.

_____. *Territórios do Axé: religiões de matriz africana em Florianópolis e municípios vizinhos*. Projeto gráfico e ilustrações: Thabata J. B. Pinheiro. Florianópolis: NUER, 2017.

MALAVOTA, Cláudia Mortari. A Irmandade do Rosário e seus irmãos africanos, crioulos e pardos. In: MAMIGONIAN, Beatriz; VIDAL, Joseane Z. *História Diversa: africanos e afrodescendentes na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MENESES, Ana Maria de. *O Culto Negro de Umbanda num terreiro de Florianópolis*. Trabalho de Conclusão de Estágio – Museu de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1973.

TRAMONTE, Cristiana. *Com a Bandeira de Oxalá!: trajetória, práticas e concepções das religiões afro-brasileiras na Grande Florianópolis*. 2001. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

“Sem bandeira
relaxa e goza”



Paisagens sonoras urbanas: um ensaio sobre as sonoridades das cidades

Viviane Vedana

Em 1968, o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre dizia que o uso principal da cidade, de suas ruas e praças, é a festa (LEFEBVRE, 2001, p. 12). O autor de *O direito à cidade* refletia sobre a incidência da industrialização e do capitalismo sobre o urbano, reivindicando que pensássemos a cidade como uma obra e não como produto, ou seja, a partir justamente de seu valor de uso (no caso, a festa, os encontros), e não por seu valor de troca, a cidade como mercadoria. Em seu sentido de valor de uso, a cidade se oferece como fruição, como resultado parcial e temporário de conjuntos heterogêneos de práticas: as caminhadas apressadas para os compromissos cotidianos, os encontros e as conversas fortuitos nas ruas, os pregões dos vendedores ambulantes, dos feirantes, o estar à espera nos bancos das praças e largos, a contemplação incerta de quem procura um endereço, a irrupção da dança ou do teatro que mobiliza novas atenções. Ainda, não podemos esquecer que os conflitos, as brigas, as violências em suas diversas expressões fazem a cidade e também se oferecem como formas talvez disruptivas de experiência urbana. Em concordância com as reflexões de Lefebvre, entendo que pensar a cidade passa necessariamente por aderir à sua “dimensão prático-sensível” (LEFEBVRE, 2001, p. 55), ou seja, prestar atenção ao que as pessoas fazem, como fazem e como esses fazeres constituem a cidade como obra coletiva, inacabada.

Parto dessas reflexões para tecer algumas ideias sobre paisagens sonoras urbanas. Durante muitos anos, realizei etnografia em mercados de rua e feiras livres, observando as práticas e os gestos de feirantes e fregueses em suas relações de compra e venda de alimentos no espaço da rua, o processo de montagem da feira nos largos e calçadas, bem como a “fala de passos perdidos” (CERTEAU, 1994, p. 176) dos fregueses que

transformavam a via pública em lugares de sociabilidade e de encontro em suas idas cotidianas ao mercado. Foi nessas experiências que me deparei não só com a sonoridade das palavras e jociedades que compõem os ritmos do mercado, mas também com um conjunto de outras sonoridades que conformavam uma atmosfera particular para os bairros ou ruas ocupados pelas feiras livres e mercados em dias específicos.¹ Nessa experiência de pesquisa, passei a discutir as possibilidades de pensar as paisagens sonoras urbanas numa perspectiva das formas sensíveis da vida cotidiana (SANSOT, 2004): como os arranjos de gestos, posturas, fazeres, equipamentos urbanos, ruas, avenidas e praças constituem afetos, engajamentos, pertencças em uma dimensão temporal da vida urbana.

Essas práticas cotidianas, ou os gestos dos habitantes da cidade, produziriam assim não apenas determinada espacialidade ou formas concretas e edificadas das ruas, praças e caminhos, mas configurariam também paisagens sonoras que revelariam ritmos, tensões e afetos. Em outro artigo (VEDANA, 2010), discuti como essas paisagens sonoras foram em alguns momentos reguladas pelas legislações sobre poluição sonora urbana (no caso específico de Porto Alegre), incidindo sobre os diversos usos da rua. A negociação a respeito do barulho e ruído nas grandes cidades envolve sobretudo a relação entre as sociabilidades de rua e os períodos de descanso dos moradores cujas habitações estão próximas a bares, lugares de encontro e de festa. Como podemos observar em reflexões de diversos autores (CAMBRÓN, 2005; LONGINA, 2008; FELD, 2010), muitas vezes essa regulamentação é usada como forma de marcar quais sociabilidades são bem-vindas e quais devem ser evitadas. Neste ensaio, gostaria de chamar a atenção tanto para a dimensão sensível como temporal das paisagens sonoras urbanas, observando os ritmos que compõem a cidade através dos sons e sob uma perspectiva das formas sensíveis do cotidiano. A inspiração deste ensaio partirá dessas etnografias nos mercados os quais mencionei acima, mas eventualmente também estarão presentes aqui outras imagens e sons que nos ajudarão a pensar sobre as paisagens urbanas. Isso poderá implicar um texto mais descritivo em alguns momentos, que busque evocar pela escrita as sonoridades das ruas, mas sem abrir mão da crítica tanto ao

¹ Essas pesquisas foram realizadas nas cidades de Porto Alegre e São Paulo, no Brasil, e Paris, na França. Os mercados de rua que observei organizavam-se em praças ou ruas das cidades em um ou dois dias da semana, transformando consideravelmente a atmosfera do espaço público nos seus períodos de funcionamento.

conceito de paisagem sonora, que abordaremos mais adiante, quanto da problematização da concepção de cidade e de urbano como objetos de estudos autoexplicativos ou dados. Para isso, recorro à concepção de formas sensíveis da vida social, de Sansot (1996), dando conta dessa cidade que se faz a cada instante, e espero que possa articular algumas ideias em torno das paisagens sonoras que nos permitam refletir sobre a necessidade de diferença e heterogeneidade na elaboração dessa obra coletiva que é a cidade.

A cidade e suas formas

Investigar o cotidiano urbano através dos sons significa atentar para as formas sensíveis a partir das quais podemos perceber sua presença: os sons das conversas e diálogos que revelam sociabilidades, o ritmo descontínuo do trânsito e os fluxos da cidade, os pequenos ruídos indecifráveis, as ambiências peculiares de cada rua, as músicas que ecoam das casas e dos bares, as vozes das ruas ocupadas por movimentos sociais e manifestações populares que gritam suas reivindicações, a efervescência das festas, como o carnaval e seus blocos de rua; todas essas presenças sonoras – entre diversas outras – acabam por configurar paisagens sonoras urbanas singulares, algumas vezes passageiras, outras vezes mais duradouras. Segundo Pierre Sansot (1986), é na combinação de gestos, trajetos e práticas que podemos observar a alma das ruas (RIO, 1908) e a poética da vida urbana. Produzir uma etnografia sonora na cidade, portanto, é percorrer e se aproximar dessa poética através das sonoridades com as quais nos deparamos em nossa observação da vida urbana, percebê-las, conhecê-las, gravá-las, descrevê-las, enfim, participar de seus ritmos.

Conforme Sansot, “[...] o sensível, de uma maneira mais positiva, é sempre aquilo que nos afeta e ressoa em nós” (SANSOT, 1986, p. 38, tradução livre minha);² constitui-se como um “rumor insistente”, que nos permite perceber, reconhecer, as formas da vida social. É através de imagens e de sonoridades que a dimensão sensível da vida urbana se revela ao pesquisador que se vê frente ao desafio de estetizar o fenômeno observado, reconstituindo na descrição etnográfica as imagens e os sons com os quais se engaja durante o trabalho de campo. Imagens e sons dos

² No original: “[...] *le sensible, d'une manière plus positive, c'est toujours ce qui nous affecte et retentit en nous*”.

encontros casuais de vizinhos nas esquinas das ruas, das conversas em frente ao comércio, dos pregões de feirantes nos mercados de rua, do ritmo intenso do trânsito nas grandes avenidas, da sinfonia das obras de construção civil etc., fenômenos que produzem o dia a dia da cidade e que configuram a “aura” de ruas, avenidas e bairros. Algo como o que podemos escutar aqui: <https://soundcloud.com/vi-vedana/fazendo-a-feira>.³

A noção de forma não está necessariamente ligada à ideia de representação de um objeto particular, mas à larga esfera das ações humanas, ações recíprocas, segundo Simmel (1981), que, inscritas em uma forma – política, ritual, econômica, de trocas, e assim por diante –, constituem a própria sociedade. Ao mesmo tempo, essas ações recíprocas estão constantemente movimentando/transformando as formas. Arrisco aqui combinar as noções de forma de Pierre Sansot (1986) – que se filia ao que chamou de uma sociologia figurativa na qual situa, entre outros, Goffman e Bakhtin – com a noção de ecologia da vida para Tim Ingold (2000, 2015) – e sua adesão à fenomenologia de Merleau-Ponty. Arrisco, sabendo dos riscos de combinar perspectivas tão diferentes. Mas meu argumento aqui se orienta no sentido de pensarmos a ideia de forma como uma combinação dos ritmos e das presenças, como a elaboração efêmera que se desdobra de um movimento ou de uma ação – tal quais as ações recíprocas pensadas por Simmel (1981). Ambos os autores recusam a estrita concepção de que a forma – da vida social para um, da vida em sua dinâmica para outro – esteja pré-estabelecida, definida por algum projeto prévio. A diferença principal entre eles, importante apontar, é que para Pierre Sansot (1986) a cultura tem sobre as “formas da vida social” um papel determinante (SANSOT, 1986, p. 11), enquanto para Tim Ingold (2000) nosso desafio principal seria entender os processos de vida como conjuntos de relações onde essa divisão entre natureza e cultura não estaria colocada e, portanto, não haveria aí nenhuma primazia.

Para o argumento deste texto, o que importa considerar é o caráter de movimento que tanto “vida” como “forma” tomam para ambos os autores – vida e forma emergem em um campo de relações e interações

³ Durante minhas pesquisas de mestrado e doutorado, ensaiei a produção de registros e montagens das paisagens sonoras e ambiências do mercado. Referi-me a esses processos – tanto o trabalho de campo com a gravação das sonoridades do mercado como o produto final que apresento no *link* – como etnografias sonoras, ou seja, uma forma de aproximação com as formas sensíveis do mercado através dos sons. Esse documento sonoro foi produzido ao longo do ano de 2003, durante minha pesquisa de mestrado em Antropologia Social, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

entre corpos, objetos e ambiente, como processos não finalizados, mas que podem ganhar estabilidade momentânea. Movimento é imprescindível para pensarmos o som e as paisagens sonoras, na medida em que som é no final das contas movimento, propagação de ondas mecânicas num meio aéreo; é uma perturbação que gera diferenças que podem ser percebidas e ganhar sentidos particulares nos modos de existência urbanos. Assim, se forma e vida emergem das ações e movimentos, é nesses aspectos que gostaria de prestar atenção no que tange à reflexão sobre a cidade e suas sonoridades.

Quando falo aqui das “formas sensíveis” que constituem a vida urbana, refiro-me tanto a essa experiência de vida na cidade – nossas maneiras de engajamento com as ruas e caminhos, com os espaços e paisagens, em nossos modos de existência cotidianos – que emerge de nossas percepções nesse ambiente, quanto das possibilidades de narrar – escrever, descrever, gravar – as formas que aí percebemos. Assim, se Lefebvre (1996) nos diz que é preciso observar a cidade da varanda para perceber os ritmos urbanos com certo distanciamento próximo, para poder diferenciar as sonoridades que a vida cotidiana apresenta e, então, analisá-las, penso que é ainda mais imprescindível sua proposição de que, “[...] para capturar um ritmo, uma pessoa precisa de ser capturada por ele. Temos de nos deixar ir e abandonarmo-nos à sua duração” (LEFEBVRE, 1996, p. 219, tradução livre minha)⁴ para considerarmos uma atenção às formas sensíveis da vida urbana. Em seus exemplos, os ritmos das crianças em direção à escola, os semáforos que regulam o tráfego de carros e pedestres, as idas e vindas do comércio, as alternâncias nos intervalos entre cada uma das atividades que se desdobram diante do seu olhar, “[...] as interações de vários repetitivos e diferentes ritmos, como se diz, animam as ruas e as vizinhanças” (LEFEBVRE, 1996, p. 221, tradução livre minha).⁵ É justamente o conceito de animação – e, portanto, de movimento – que subjaz à ideia de vida para Ingold (2013). Sugiuro, então, que é essa animação das ruas e do bairro, animação que revela seus ritmos e constitui suas formas, que deve ser nosso objeto de observação para compreender a cidade como um devir.

⁴ No original: “[...] to capture a rhythm one needs to have been captured by it. One has to let go, give and abandon oneself to its duration”.

⁵ No original: “[...] the interactions of various repetitive and different rhythms, as one says, animate the street and the neighbourhood”.

Ainda, se a proposição é pensar as formas sensíveis, penso que também é preciso falar desse sensível. Para Sansot (1986), o sensível é a combinação entre “o sentido” – em termos da esfera de significação – com “os sentidos”, ou seja, com o processo de percepção. No entanto, ambos os processos se dão separadamente, atribuímos sentido às formas, tornamo-las sensíveis à medida que somos estimulados a perceber determinados fenômenos e, de certa forma, a interpretá-los. O sensível estaria na esfera dos prazeres ou do desagrado, daquilo que nos afeta de alguma forma, nos atinge – os volumes, as texturas, as cores, as repetições familiares ou não, as narrativas ou os fragmentos de frases, os encontros. Nossa experiência urbana, como muitos exemplos do texto de Sansot (2004) apontam, seria então permeada por momentos de construção de sentido ao capturarmos essas formas sensíveis.

A cidade é composta e recomposta, a cada momento, pelos passos de seus habitantes. Quando eles param de bater nela, ela para de bater para se tornar uma máquina para dormir, trabalhar, lucrar ou usar sua existência. Todos os ritmos da caminhada são, ou melhor, foram representados: o ritmo lento e incerto dos velhos, a rápida marcha dos homens correndo para o trabalho, os movimentos imprevisíveis e caprichosos das crianças. [...] E veremos, mais tarde, que a rua e a avenida podem ser distinguidas, em suas essências, pela marcha que elas solicitam: mais esbarrada, mais irregular, mais sinuosa na rua – mais fluida, mais flexível e melhor controlada na avenida. (SANSOT, 2004, p. 208, tradução livre minha).⁶

O sensível, como apontei acima, é um rumor insistente. O sensível, assim como a forma, fala-nos do tempo – ele insiste – e fala-nos também do som – é um rumor. O sensível deriva da atribuição de sentido que as sensações que nos atingem ganham em nossa experiência. Com Ingold (2000, 2015), por outro lado, poderíamos nos perguntar se existe alguma forma que não é sensível, na medida em que a percepção já é, para o autor, a própria constituição do sentido. Afirmar, portanto, que o sensível seria a conjunção entre a esfera de significação e os sentidos da percepção torna-

⁶ No original: “*La ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants. Quand ils cessent de la marteler, elle cesse de battre pour devenir machine à dormir, à travailler, à obtenir des profits ou à user son existence. Tous les rythmes de la marche y sont ou plutôt y étaient représentés: le rythme lent et incertain des vieillards, la marche rapide des hommes courant à leur travail, les mouvements imprévisibles et capricieux des enfants. [...] Et nous verrons, par la suite, que la rue et le boulevard peuvent se distinguer, dans leurs essences, par la marche qu’ils sollicitent: plus heurtée, plus saccadée, plus sinieuse dans la rue – plus fluide, plus souple et mieux contrôlée sur le boulevard*”.

se incoerente nessa perspectiva, pois essas duas esferas nunca estariam separadas. A grande questão aqui é que perceber não é um processo mental – de atribuição de sentido posterior às sensações do corpo, por algo designado como mente – mas sim um processo corporal, a percepção é algo que “as pessoas fazem”; é, para Ingold, uma ação.

Conforme as pessoas, no curso de suas vidas cotidianas, fazem o seu caminho a pé por um terreno familiar, assim os seus caminhos, texturas e contornos, variáveis através das estações do ano, são incorporados em suas próprias capacidades corporificadas de movimento, consciência e resposta [...]. Através do andar, em suma, as paisagens são tecidas em vida, e vidas são tecidas nas paisagens, em um processo contínuo e interminável. (INGOLD, 2015, p. 90).

A perspectiva adotada por Ingold para refletir sobre a percepção é aquela de James Gibson (1979), na qual a percepção se dá em termos de uma relação ecológica entre corpo/organismo e ambiente. O som, nesse caso, seria um índice de presenças em um ambiente, presenças que nos atingem ou afetam em termos de percepções sonoras, visuais ou hápticas. Assim, tanto o som pode ser um índice de presença do movimento como o movimento pode ser um índice da presença do som. Somos tocados pela presença dos sons, sejam eles agradáveis ou não para nós. A esfera de significação que concerne à percepção não é uma atitude mental, mas um modo de ação que nos coloca em relação com a luz, os sons, as texturas e superfícies, e a esfera de significação – o sentido das coisas – está na própria relação, o significado em termos da percepção ecológica é sempre relacional. A experiência urbana, nesse sentido, se dá no corpo, que tece seus caminhos, que escuta e produz sons, que reconhece rostos e vozes familiares etc. Retenho, no entanto, a concepção das formas como sensíveis, pois o termo me parece colocar em evidência o lugar do corpo – e seus movimentos – quando nos voltamos a pensar a cidade e suas paisagens. Assim: “Se o corpo é a forma em que uma criatura está presente como um ser-no-mundo, então o mundo de seu ser se apresenta na forma de uma paisagem” (INGOLD, 2000, p. 193, tradução livre minha).⁷ A paisagem, portanto, é feita das práticas cotidianas dos habitantes da cidade; é nesse engajamento relacional de habitar e tecer a paisagem que a cidade e suas formas ganham sua significação. Ainda, se os sons são

⁷ No original: “If the body is the form in which a creature is present as a being-in-the-world, then the world of its being-in presents itself in the form of the landscape”.

índices de presença, se somos por eles tocados, como argumento acima, esta presença é necessariamente heterogênea, fala das misturas, das confusões, do que está junto, na medida em que as formas de presença dos sons tendem a não respeitar as fronteiras ou separações – os sons ultrapassam as paredes. As paisagens sonoras, portanto, nos demandam engajamentos, mesmo que seja pela tentativa de negação da sua presença.

Paisagens sonoras da cidade

Ao investigar a cidade, atentando para suas sonoridades – nas formas de sociabilidade, nos itinerários urbanos e nas práticas cotidianas de seus habitantes –, proponho que os sons possam nos revelar como as formas sensíveis da vida cotidiana emergem, através da concepção de paisagens sonoras que se transmutam no tempo. Tomo o próprio mercado de rua como uma dessas formas – de trocas, sociabilidades e afetos – que podem ser percebidas pelas paisagens sonoras que acontecem no desdobramento dessas práticas. Como afirmei acima, os mercados, quando presentes em ruas e praças, transformam a ambiência do lugar – ou talvez devesse dizer que fazem outro lugar –, produzindo efeitos diferentes no cotidiano dos bairros em que se instauram. Ao longo de minhas pesquisas, compreendi o mercado não como um universo dado ou instituído por regras exteriores às práticas que o configuram, mas sim um arranjo temporal, refeito a cada dia de feira. Sobretudo, foi na aproximação do que chamei de “circulação da palavra” no mercado que essa dimensão do mercado como um acontecimento sempre renovado se fez mais presente. A paisagem sonora das ruas e bairros que pesquisei falava dessa dinâmica das formas da cidade: antes mesmo de me aproximar dos mercados, as conversas dos transeuntes já indicavam a sua presença, os carrinhos de feira, carregados ou vazios, em seu arrastar lento ou apressado, comentavam da aproximação com esse lugar de trocas. Ainda, “entrar” no mercado de rua mergulhava o corpo nessa profusão de vozes que anunciam alimentos, fazem piadas e riem, que conversam sobre receitas, sobre o tempo, sobre o jogo de futebol, que disputam a preferência. Essas expressões sonoras foram marcantes para a reflexão que segui sobre paisagens sonoras urbanas e suas camadas diversas de anúnciação (<https://soundcloud.com/vi-vedana/j-baixou>).⁸

⁸ Esse documento sonoro originou-se em minha pesquisa de doutorado, na cidade de São Paulo, na feira livre da rua Mourato Coelho. O registro foi feito em 2004.

É, nesse caso, fundamental fazer referência a R. M. Schafer (2001) e seu *World Soundscape Project* (WSP) – de onde surge o termo paisagem sonora (*soundscape*). Gostaria de delimitar aproximações e distâncias com relação a essa argumentação. De forma breve, esse projeto consistiria em um conjunto de estudos sobre o ambiente sonoro e sua relação com o homem. “O projeto tende a uma revisão da legislação sobre ruído, bem como ao estudo de diferentes modelos de projeto acústico controlado” (GAINZA, 1969, p. 6, tradução livre minha).⁹ Aproximo-me da ideia de paisagem sonora, conforme Schafer, no que diz respeito ao estudo do entorno sonoro, ao documentar e refletir sobre as relações entre as pessoas e o entorno acústico no qual vivem principalmente quanto às cidades. O investimento em reflexões teóricas e metodológicas sobre o fazer antropológico através dos sons e as possibilidades narrativas relacionadas ao fenômeno sonoro que tenho realizado nos últimos anos (VEDANA, 2018) tiveram grande inspiração nos trabalhos de Schafer (2001) e estão orientados tanto para o registro como para a construção narrativa das paisagens sonoras urbanas.

No entanto, penso ser fundamental apontar algumas críticas a essa ideia, em diferentes perspectivas. De um lado, concordo com o pesquisador também dedicado às sonoridades na antropologia, Miguel Alonso Cambrón, quando aponta o marcado caráter moralista de: “[...] que se pode esperar de alguém que intitula um livro por Limpeza de ouvidos” (CAMBRÓN, 2003, s. p., tradução livre minha).¹⁰ Para Schafer, existem sons que devemos conservar e sons que carecem de importância, que são “insalubres” e, por isso, devem ser esquecidos e extintos das paisagens sonoras mundiais. Essa classificação entre sons “bons” e “maus” – ou o que seria realmente som e o que seria o malfadado ruído – tem implicações importantes do ponto de vista das socialidades, das formas de vida coletiva e, sobretudo, dos usos da cidade, como apontei no início deste texto. Sabe-se que toda classificação guarda um caráter simbólico e não meramente técnico, ou seja, definir o que seriam os sons indesejáveis não depende apenas do estabelecimento de um sistema de medidas, mas conjuga elementos de outra ordem, relacionados às diferentes possibilidades de escuta e mesmo de identificação com determinadas sonoridades. Com isso, não nego uma dimensão real de problemas causados pelas altas sonoridades

⁹ No original: “*El proyecto tiende a una revisión de la legislación sobre ruidos, así como también al estudio de distintos modelos de diseño acústico controlado*”.

¹⁰ No original: “[...] *qué se puede esperar de alguien que titula un libro Limpieza de oídos*”.

produzidas no interior da cidade, mas sim busco problematizar um sistema de classificação e ordenação que, aparentemente, coloca-se como isento e técnico. A quem cabe definir a diferença, por exemplo, entre som e ruído? Essa é mesmo uma diferença relevante em todos os seus termos? Parece-me que são perguntas a nos colocarmos no estudo das paisagens sonoras urbanas. A ordenação da vida urbana é marcada, no que tange às sonoridades, por uma relação conflituosa com a própria diversidade cultural que a configura, já que essas medidas de regularização do espaço público incidem muitas vezes sobre as formas de expressão dessa cultura, decidindo quais são mais legítimas que outras, quais podem permanecer e quais devem ser extintas. Parece-me que o que está em jogo nessa discussão é novamente o tema do som como índice de presenças, no sentido de pensarmos o quanto as sonoridades podem nos dizer a respeito do exercício de conviver com a diferença que se faz presente nas paisagens sonoras.

A partir disso, é possível colocar a questão: a quem pertence o poder de decisão sobre o que é um som desagradável ou insalubre? Trata-se de uma decisão técnica, baseada em decibéis? O foco aqui está na dimensão de uma estética do cotidiano que, por sua diversidade e complexidade, dificilmente vai se encaixar nas normatizações ditadas pelas condições técnicas de análise de sons. Termos como timbre, intensidade, volume etc. são apontados por Chion (2004), como elementos que falam pouco sobre a dimensão narrativa dos sons, configurando-se como aspectos muito gerais, que não conferem complexidade às sonoridades. Do ponto de vista de uma etnografia sonora, essa regulação das sonoridades do ambiente urbano, pela medida dos decibéis, coloca questões importantes sobre as formas como os habitantes das cidades vivem o espaço da rua e quais as negociações possíveis no que concerne a esses diferentes usos e formas de expressão da cultura que conformam a cidade.

Uma segunda objeção seria aquela apontada por Tim Ingold (2015), a qual também acompanho, em suas *Quatro objeções sobre o conceito de paisagem sonora* (INGOLD, 2015). Nesse texto, o autor argumenta que não apreendemos a paisagem a partir de um único registro sensorial, não a percebemos apenas pela visão ou pela audição (o que justificaria a ideia de uma paisagem ser apenas sonora), mas sim numa solidariedade entre todos os sentidos – a paisagem que vemos está implicada pelo que sentimos de forma tátil, bem como por aquilo que ouvimos. Nesse ponto, tendo a concordar com o autor, sobretudo quando afirma que uma paisagem sonora é possível de ser pensada em

termos do seu registro e escuta em *playback*, ou seja, podemos criar uma paisagem sonora por meio da gravação e montagem, por exemplo, como tenho feito desde que comecei minhas pesquisas em antropologia, som e cidade. Os *links* que aparecem ao longo deste texto referem-se a esse processo de aproximação com as formas da vida social e sua expressão sonora, de forma a apresentá-las ou traduzi-las (VEDANA, 2018) em pequenos documentos sonoros que recriem o mercado, ou outros contextos etnográficos, como é o caso desta Procissão de *Corpus Christi*: <https://soundcloud.com/vi-vedana/a-prociss-o-the-procession-of>.¹¹

Assim, penso a paisagem sonora urbana como uma composição das diversas sonoridades que emergem cotidianamente nos gestos e práticas dos habitantes das cidades – uma paisagem sonora urbana, não apenas vinculada aos sofrimentos de uma poluição sonora, relacionando a cidade a uma imagem de caos sonoro, mas estetizada a partir de uma escuta dos gestos ordinários dos sujeitos, compondo e evocando sentidos diversos para o viver na cidade. Trata-se precisamente de uma abordagem do som sob a perspectiva do sensível – conforme Simmel (1981) e também Sansot (1986) – e que, portanto, escapa da racionalidade prática que pretende prever e organizar as formas de uso do espaço, sem levar em conta a diversidade e a heterogeneidade dos grupos que habitam a cidade. Os anúncios de produtos dos vendedores dos mercados de rua, o trânsito da cidade, as musicalidades e oralidades do sagrado, os gritos e risadas das crianças nas praças e parques, a conversação nos bares e botequins, entre tantas outras ambiências sonoras urbanas, são parte dessa composição da paisagem sonora urbana e falam das práticas coletivas que as propagam. A cidade é composta por paisagens sonoras diversas, configuradas a partir dos arranjos coletivos, adotados pelos diferentes grupos que a habitam, e essas paisagens falam dos ritmos peculiares a cada rua, podem ser pistas para pensarmos as formas de habitar os lugares, de compreender pertencimentos e afetos. Segundo Steven Feld (1996), os sons são como presenças, indicam as formas de vida, as práticas, fazeres de cada ambiente.

¹¹ Trata-se de uma experiência de oficina de produção de imagens realizada na cidade de Cachoeira do Sul, no estado do Rio Grande do Sul, a partir da disciplina de Antropologia Visual, ministrada pelas professoras Cornélia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha no PPGAS/UFRGS no ano de 2003. A turma do curso de Antropologia Visual passou três dias na cidade e, dividida em grupos, produziu etnografias audiovisuais na cidade. Esse é apenas um dos resultados dessa oficina, que realizei em colaboração com Rafael Devos, hoje também professor na UFSC, na época colega de curso de mestrado.

No caso da pesquisa sobre mercados de rua e feiras livres referida acima, as sonoridades dos pregões de vendedores, bem como as conversas e jocosidades entre fregueses e feirantes, permitiram-me compreender a “circulação da palavra” como uma forma do mercado. Ao escutar repetidas vezes as sonoridades capturadas nos dias de feira livre, percebendo suas recorrências e distinções, as formas pelas quais – nas vozes de fregueses e feirantes, na composição de seus diálogos, nas trocas e brincadeiras – constituíam-se vínculos entre estes sujeitos, ao mesmo tempo que as sonoridades dos detalhes, das moedas trocadas, dos utensílios utilizados, dos gestos, atribuíam espessura a essas vozes – ou seja, enquadravam uma mesma experiência sensível sobre o urbano –, foi possível compreender essas sonoridades em certa duração, ou como elementos de uma ritmanálise, conforme nos fala Lefebvre (1996). A repetição dos gestos de compra e venda, acompanhada da retomada, a cada dia de feira, das conversas e diálogos que se iniciaram na semana anterior, apontou para o caráter cíclico do mercado de rua na dinâmica urbana, apresentando as sonoridades como ponto-chave dessa interpretação. Há nessas práticas uma espessura temporal da repetição, daquilo que é semanalmente retomado e atualizado, no caso do mercado. Assim, parece-me que as paisagens sonoras – em seu caráter ritmado e ondulatório – têm a potência de apresentar as formas sensíveis que o cotidiano adota ou que experienciamos em nossas idas e vindas pela cidade. Sobretudo, o que as paisagens sonoras nos apontam como questão fundamental é a experiência da convivência com a heterogeneidade e a diferença, com as possibilidades de aprendizado e encontro que os usos da rua para a festa nos possibilitam.

Referências

- CAMBRÓN, Miguel Alonso. El entorno sonoro: un ensayo sobre el estudio del sonido medioambiental. *Resonancias*, [S. l.], s. p., 2003. Disponível em: http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno_sonoro/entorno_sonoro.htm. Acesso em: 13 nov. 2018.
- CAMBRÓN, Miguel Alonso. Sonido y sociabilidad: consistências bioacústicas em espacios públicos. *Revista Quaderns-e*, [S. l.], n. 5, s. p., 2005. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/51442>. Acesso em: 13 nov. 2018.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHION, Michel. *Le son*. Paris: Armand Colin, 2004.

FELD, Steven. *Reproducing Acoustic Landscapes*. In: GAGLIARDI, P.; LATOUR, B.; MEMELSDORFF, P. (ed). *Coping with the Past: Creative Perspectives on Conservation and Restoration*. Firenze: Olschki, 2010.

_____. *Waterfalls Of Song: an Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea*. In: FELT, Steven; BASSO, Keith. *Senses of Place*. Santa Fé: School of American Research Press, 1996.

GAINZA, Violeta Hemsy. Prefacio a la edición en español. In: SCHAFER, R. Murray. *El Nuevo Paisaje Sonoro*. Buenos Aires: Ricordi, 1969. p. 6-8.

GIBSON, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

_____. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Nova Iorque: Routledge, 2013.

_____. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres: Routledge, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *Elements of Rhythmanalysis*. In: LEFEBVRE, Henri *Writings on the City*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

_____. *O direito à cidade*. In: LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LONGINA, Chiu. *Tecnologías de control social: el sonido. Discusiones socioacústicas y documentos textuales sobre lo sonoro (como lenguaje). Estudio de las formas acústicas de la sociabilidad. El sonido y su enigma*. Zemos98, Sevilha, s. p., 2008. Disponível em: <http://www.zemos98.org/controlsonoro/2008/03/08/tecnologias-de-control-social-el-sonido-por-chiu-longina/>. Acesso em: 11 nov. 2018.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Biblioteca Nacional, 1908.

SANSOT, Pierre. *La Poétique de la Ville*. Paris: Petit Bibliothèque Payot, 2004.

_____. *Les Formes Sensibles de la Vie Sociale*. Paris: PUF, 1986.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

_____. *El Nuevo Paisaje Sonoro*. Buenos Aires: Ricordi, 1969.

SIMMEL, Georg. *Sociologie et Epistémologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

VEDANA, Viviane. Escutar no som: gravação e edição de etnografias sonoras a partir de um paradigma ecológico. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 20, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p117>. Acesso em: 11 nov. 2018.

_____. Fazer a feira e ser feirante: a construção cotidiana do trabalho em mercados de rua no contexto urbano. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 19, p. 41-68, jan./jun. 2013. Semestral. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v19n39/v19n39a03.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2018.

_____. *No mercado tem tudo que a boca come: estudo Antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo*. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

_____. Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana. *Revista Iluminuras – UFRGS*, Porto Alegre, v. 11, n. 25, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/15537>. Acesso em: 13 nov. 2018.





Epílogo

Silêncio e Carnaval: sobre inventar impossíveis

Allende Renck

*Enquanto os homens exercem seus Podres Poderes
Índios e Padres e Bichas Negros e Mulheres
e Adolescentes fazem o Carnaval
Queria querer cantar afinado com eles
silenciar em respeito ao seu transe num êxtase
ser indecente, mas tudo é muito mau.¹*

Em 1984, Caetano Veloso lançava seu álbum *Velô*. Nele, uma música, *Podres Poderes*, ressoava as indignações políticas das ruas dos anos anteriores, que há muito gritavam *Diretas Já*.

A vontade das ruas era um grito que reverberava nas pedras das cidades, “na poesia concreta das esquinas” para falarmos ainda com Caetano,² e, de alguma forma, tomava corpo nos movimentos desses *Podres Poderes* em direção a algo que foi conhecido como “redemocratização”. Havia, no entanto, algo de um subterfúgio. Que garantias de “democracia” nos podem dar os *Podres Poderes*?

“Democracia” é sempre um significante complicado de ser reivindicado, principalmente devido às inúmeras vezes que já o foi.³ Portanto,

¹ VELOSO, Caetano. *Velô*, 1984.

² *Sampa*, 1978.

³ Em *Corpos em aliança*, Judith Butler empreende uma breve discussão sobre a complexidade de reivindicar o termo *Democracia* devido ao fato de que, no contemporâneo, esse termo possui diversas e muito distintas interpretações, desde a “representativa” até a “direta”, passando pela “Monarquia Parlamentarista” e pela *democracia radical*. Nessa obra, Butler tenta desenvolver uma interpretação do termo que é pautada no deslocamento e na participação ativa dos corpos políticos na política; para isso, Butler coloca em jogo a ideia das Assembleias Populares.

não é exatamente sobre a ideia de *democracia* que o presente ensaio se debruçará – ao menos não de frente; aqui se trata de outra coisa, ainda que a tangencie a democracia: trata-se, aqui, de *viver e se dizer vivo*.

Para pensarmos o que pretendo pensar, proponho uma breve *aventura*⁴ por três obras cinematográficas; três ficções, com a distinção entre elas de que duas são documentais. Os filmes que pretendo colocar para dançar aqui são *La imaginación radical*, de Marcelo Expósito; *Silêncio*, de Christophe Bisson; e *The Square*, filme de Ruben Östlund, premiado com a *Palme d'Or*, no festival de *Cannes*, em 2017. Esses três filmes, de alguma forma e de formas diferentes, conversam com a *enunciação*⁵ de Veloso com a qual iniciei o presente ensaio: falam de *Podres Poderes* e com eles *jogam*,⁶ deles *dançam*,⁷ contra eles *levantam-se*.⁸

Para uma discussão mais aprofundada do conceito de democracia e seus desdobramentos, cf. BUTLER (2018) e também RANCIÈRE (2014). Nesse livro, o filósofo francês tenta traçar um panorama do desenvolvimento da discussão do termo *democracia* até o contemporâneo e constata que não tivemos, ainda, uma experiência democrática, a democracia ainda é outra coisa à qual devemos tender.

- ⁴ Para uma melhor compreensão dos desdobramentos possíveis do conceito de *aventura*, sobre o qual não me debruçarei neste ensaio, cf. AGAMBEN (2018).
- ⁵ Em *O que é a filosofia* [*What is philosophy*], Giorgio Agamben coloca a *enunciação* no lugar de *localizadora do sujeito*: “a enunciação localiza o sujeito, alguém que diz ‘eu’, ‘aqui’ e ‘agora’, na articulação entre voz e linguagem, entre o ‘não mais’ da *phoné* animal e o ‘não-ainda’ do *lógos*. É nesta articulação negativa que as letras estão situadas. A voz é escrita, torna-se *engrammatos*, no ponto onde o sujeito, aquele que diz ‘eu’, torna-se consciente, torna-se consciente de estar no lugar da voz” (AGAMBEN. *What is philosophy*, p. 24).
- ⁶ Jacques Derrida, em *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas*, define o *jogo* da seguinte maneira: “O jogo é sempre um jogo de ausência e presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser e como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo, e não inversamente” (DERRIDA, 1971, p. 248).
- ⁷ Alain Badiou, em seu *Pequeno manual de inestética*, em diálogo com Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*, escreve um ensaio intitulado “A dança como metáfora do pensamento”, em que defende a ideia de que a *dança*, em sua característica eterna de movimento metamórfico instantâneo, coloca-se como metáfora perfeita do pensamento como algo que provoque consequências sensíveis, pois é pautada por uma premissa de constante mover-se. É conversando com essa ideia de Badiou que o termo *dança* aparece no ensaio.
- ⁸ Georges Didi-Huberman idealizou uma exposição com a qual rodou o mundo, chamada *Levantes* [*Soulèvements*]. Em 2018, essa exposição de Didi-Huberman chegou ao Brasil e, junto dela, um catálogo foi publicado pelas Edições Sesc, com o mesmo título da exposição *Levantes*. O catálogo conta com textos de introdução ao conceito de levante por nomes como Antônio Negri, Jacques Rancière, o próprio Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Nicole Brenez e Judith Butler; todos com

La imaginación radical

O filme de Expósito, *La imaginación radical (carnavales de resistencia)*, de 2004, apresenta-nos uma provocação já em seu título: O que quer dizer “a imaginação radical”? O que se imagina quando se radicaliza a imaginação? E o que significa um “carnaval de resistência”?

Ora, de acordo com Jacques Lacan, o *imaginário*⁹ é o lugar da fantasia, um lugar perpassado pelo *desejo*, um lugar de ímpeto em direção ao gozo. O filme de Marcelo Expósito tem como premissa compreender o acontecimento das manifestações populares do movimento *Reclaim the Streets*, no fim dos anos 1990, na Inglaterra; e, para melhor abranger o escopo completo das manifestações, Expósito foca especificamente a manifestação que ocorreu no dia 18 de junho de 1999, em Londres. Um tipo de leitura imbricada numa lógica de *puzzle* em que o dia documentado é a peça que revela a imagem; um *emblema*.¹⁰

particulares e interessantíssimas visões sobre o *Levante*. Judith Butler tem uma das mais contundentes opiniões; para Butler, o *Levante* é algo que tem de acontecer, pois irrompe do esgotamento da sustentação de uma situação insustentável. É nessas linhas que penso o temo *levantam-se* que aqui acrescento.

⁹ Para uma melhor compreensão do imaginário lacaniano, cf. LACAN (1966, 2001).

¹⁰ Em seu livro de 1977, *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, o filósofo italiano Giorgio Agamben debruça-se sobre o tema da fantasmagoria ou, melhor ainda, do objeto ausente. Dentro das reflexões que empreende na obra, e partindo do conceito de imagem dialética, cunhado por Benjamin e relacionado com a alegoria, Agamben pensa a ideia do emblema. O emblema seria esse simulacro vazio, esse símbolo do puro deslocamento, que faz girar em torno de si o vazio, gerando um vazio que, então, repete o procedimento. O emblema é um espaço de deslocamento originário, onde a semântica, à moda da metáfora, está sempre sujeita a uma alteração. Para Agamben, o *emblema* é aquilo que garante o *movimento alegórico da imagem*; para ele, também esse movimento desemboca no *vazio*. O *emblema* é um espaço vazio móvel: uma roda significante que clama pelo giro dos significados. Poderíamos, aqui, dizer: o *emblema é uma dança*; é uma tônica da possibilidade do pensamento. O filósofo diz: “[...] O *simbólico*, o ato de reconhecimento que reúne o que está dividido, é também o *diabólico*, que continuamente transgride e denuncia a verdade desse conhecimento. O fundamento dessa ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. É este copertencimento originário da presença e da ausência do aparecer e do esconder que os gregos expressavam na intuição da verdade como ἀλήθεια, desvelamento, e é sobre a experiência dessa fratura que se baseia o discurso que nós ainda chama-

O filme de Expósito diz a que veio em sua introdução e nas escolhas feitas na apresentação de montagem. A primeira aparição do filme é uma frase; lê-se em espanhol: “*hacernos juntos y múltiples*”, ou seja, *fazer-nos juntos e múltiplos*. O que podemos entender é que aí já está uma chave de leitura para o que o filme vai propor tanto como estratégia estética – ou cinematográfica – quanto como estratégia política, demonstrando, assim, como as duas são uma e a mesma coisa; lados de uma mesma fita de Moebius. A tensão presente na frase que abre o filme é a de que, a bem da verdade, estar *junto é saber ser múltiplo*. O filme segue uma montagem que tenta incorporar essa tensão. As primeiras imagens são de vários jornais distintos embalhados, frases diferentes se enroscam umas nas outras, todas seguem o tema a ser discutido, “resistência”: ou seja, estão juntas; mas nenhuma é idêntica à outra: corolário, são múltiplas.

A estratégia narrativa de Expósito também incorpora essa tensão, o diretor escolhe contar os eventos de 18 de junho de 1999, através de vozes distintas, vozes múltiplas, em um filme fragmentado de múltiplas partes, mas ainda assim em vozes juntas, conjuntas, pois que se juntam no relato de um acontecimento que se fez em conjunto. O que, então, implora a questão: o que aconteceu? Dito de outra maneira: o que se diz no filme sobre o que foi o movimento *Reclaim the Streets*?

A história contada no filme é a do *Carnaval Global Contra o Capital*, o evento organizado pelo movimento *Reclaim the Streets*, britânico, no distrito financeiro¹¹ de Londres em junho de 1999. A ideia do movimento era produzir um protesto pacífico que se inspirasse no carnaval de rua. Para isso, foram distribuídos quatro tipos distintos de máscaras pela organização, foram fragmentados quatro grupos distintos de pessoas que utilizaram quatro formas de locomoção diferentes para alcançar, de forma múltipla, juntos, o mesmo local: o coração do capitalismo financeiro londrino. O intuito? Um só: mostrar a potência de resistência do Carnaval.

mos, conforme os gregos, de ‘amor à sabedoria’. Só porque a presença está dividida e deslocada, é possível algo como um ‘significar’; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do aparecer, seja como harmonia dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente), há necessidade de filosofar” (AGAMBEN, 2011, p. 219, grifos do autor). Ou seja: o emblema, o símbolo, as imagens dialéticas, o movimento, a imagem (que acontece) estão na origem-não-origenária, no não-centro essencial do pensamento.

¹¹ O movimento teve como alvo o prédio *LIFFE* (*London International Financial Futures and Options Exchange*).

A composição cinematográfica de Expósito é magistral na forma como remonta a estratégia de dissonância consonante do próprio movimento. As imagens, divididas e usadas como referência ao cortar os relatos gravados, são apresentadas em grupos de quatro; a tela, em certas partes fundamentais em que o diretor escolhe mostrar filmagens cruas do evento, é dividida em quatro: quatro pontos de des-foco, elisão do ponto de fuga, criação de pontos de *invenção*: o espectador é obrigado a *imaginar*, partindo apenas da breve sugestão que sua visão periférica lhe proporciona, como as três imagens em que escolheu não focar se desenvolvem. É uma experiência cinematográfica que incorpora a tensão de viver em um movimento de resistência que está junto quando é múltiplo.

Uma coisa salta aos olhos no movimento que Expósito escolhe ficcionalizar por suas lentes: 18 de junho de 1999, do movimento *Reclaim the Streets*, foi um acontecimento de *imaginação radical*; foi um acontecimento perpassado pelo desejo em direção ao gozo, mas mais do que isso – ou, até, exatamente isso: foi uma *invenção* – e a imaginação radical não é outra coisa que uma *invenção*.

Mas o que significa *inventar*? Uma breve pesquisa etimológica nos dirá que a palavra “inventar” vem do termo em latim *inventio* – achado, descoberta – ou ainda de *invenire* – descobrir, achar; *invenire* tem uma relação de prefixo *in* – em – com o radical *venire* – vir. A breve pesquisa etimológica da palavra pode nos levar à conclusão, portanto, de que ela tem algo a ver com um *por vir*; o *inventar* estaria então no lugar que o filósofo Jacques Derrida pensava ser o daquilo que vem, “sem ter a possibilidade de ser esperado; o Outro que vem sem que eu esteja preparado para a sua chegada”;¹² a isso Derrida chamou *por vir*. O *por vir* é puro acontecimento, pois quebra com a possibilidade da expectativa, tanto é que Derrida escolhe grafar, em francês, a palavra *acontecimento* – *événement* – como *acontecimento-por- vir* – *avénement*.¹³ A *invenção acontece pois não se pode imaginar*

¹² Essa frase, dita por Jacques Derrida, abre o documentário *Jacques Derrida: The Documentary*. No original: “*That which is totally unpredictable. The Other who comes without my being able to anticipate their arrival*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pn1PwtcJfwE>. Acesso em: 29 nov. 2018.

¹³ Marcos Siscar nos lembra dessa regrafia derridiana em *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. “Claro, como tradutor, Derrida contribuiu para a língua filosófica francesa, propondo interferências criativas; como tradutor de Husserl, criou o *vouloir-dire* (querer-dizer), por exemplo, em lugar de *Bedeutung* (significação); como tradutor ocasional da linguagem heideggeriana associou o *es gibt* [il y a; há, existe] ao *donner* (dar); trouxe o acontecer para a rede de sentidos do *événement* (evento,

radicalmente sem que essa radicalização engendre consequências sensíveis.

Quando um grupo de jovens escolhe *fazer um carnaval* no coração do capitalismo financeiro de Londres, contra os *Podres Poderes*, de posse do potente *slogan reclame as ruas*, esse grupo *inventa um espaço público – utópico – que, em si, é um corte transversal no capitalismo*. A música, as máscaras, a dança, os corpos, cada um deles é como uma resposta gritante de que “*o capitalismo não é o caminho*”. Esse grito, esse som que cortou as silenciosas ruas de Londres em 1999, que também tomou as ruas do Brasil na década de 1980, que foi cantado por Caetano e que é reproduzido *ad infinitum* na montagem fragmentária de Expósito, é um *espaço de invenção do impossível*.

Sociedade de controle

Se pensarmos em *um espaço de invenção do impossível* como uma proposta de corte na estrutura simbólica capitalista, então talvez a estratégia mais bonita – que em sua completude foi compreendida por Expósito – seja mesmo a de readotar o Carnaval como política revolucionária. O Carnaval vira então o espaço da potência, um espaço da possibilidade de *inoperar [désouvrer]*; dança poética – Real *versus* realismo.¹⁴

acontecimento), como modo do vir (*venir, avènement, avenir, aventure*)[grifo meu]; reinterpretando proposições de Kant, criou uma cadeia de referências extremamente profícua com o tom; os exemplos são muitos de como se traduz, assumindo a responsabilidade, inclusive teórica, de sua tradução” (SISCAR, 2012, p. 159).

¹⁴ Em 1993, Jacques Rancière participou de um seminário no Collège International de Philosophie com o tema “Traversées du nihilisme” com o texto que intitulou de “Les énoncés de la fin et du rien”; em 1995, esse texto foi traduzido para o português como “Os enunciados do fim e do nada” e incluído na obra *Políticas da escrita*, editada pela Editora 34, em 1995. Nesse texto, Rancière coloca em pauta a distinção entre o *Real* – partindo de uma leitura lacanianiana – e o *realismo*. Jacques Rancière diz: “[...] O realismo que se dá como supressão das vãs aparências é, na verdade, supressão desse jogo da aparência e do real no qual a política se entrelaçava com seu fim. O que se põe ao jogo da aparência e do real é a submissão do real à categoria do possível. Política do possível, assim se apresenta facilmente o realismo da ultrapolítica. Essa expressão, mesmo se pouco pensada por seus usuários, deve ser tomada em todo o seu rigor. O realismo não é o partido do real, é o partido do possível. Proclama a caça às entidades inexistentes, aos mitos e às utopias. Mas o que ele quer é o próprio real, o par da factualidade do já-lá e da surpresa do acontecimento. É, por exemplo, o que está em jogo quando se proclama o fim de um mito com o desaparecimento de Billancourt. Por trás da rotina do ‘fim dos mitos’, outra coisa está em jogo: a sanha de declarar o desaparecimento,

No volume 59 da revista *October*, de 1992, Gilles Deleuze publicou um breve texto intitulado *Postscript on the Societies of Control*. Nesse texto Deleuze se coloca a pensar sobre como o desenvolvimento do capitalismo financeiro começa, em uma velocidade de progressão geométrica, a criar cada vez mais uma hipertrofia do conceito foucaultiano de *sociedade disciplinar* até formar o que intitula como uma *sociedade de controle*.

O paradigma principal em que Deleuze foca a distinção entre a *sociedade disciplinar* e a *sociedade de controle* é o paradigma financeiro.¹⁵ Na sociedade de controle, a própria despersonalização da sociedade disciplinar é hipertrofiada, já não somos mais os números identificados por uma única imagem de nossas carteiras de identidades ou passaportes, somos uma linha de crédito no banco, existimos apenas enquanto funcionamos maquinalmente em função do sistema financeiro capitalista.

Nessa lógica é que o assalto específico de 18 de junho de 1999, que Expósito resolve relatar, toma sua maior importância, pois foi

o ‘não existe mais’, de fazer desaparecer do visível o real problemático da fábrica e do operário. O realismo é, antes de mais nada, um modo de discernimento específico segundo o qual só o que pode ser construído como um possível merece o estatuto de entidade contável. O realismo, entendido de modo estrito, é o desvanecimento do real em possível. Assim, o realismo sente dor no real, constitutivamente. Essa ‘dor no real’ do realismo pode ser captada hoje em dia através de duas manifestações significativas. A primeira é a volta brutal do ‘*desapareció*’. A época que declarou terminadas as formas da aparência e do litígio do povo, que expulsou do visível até os ‘mitos’ da fábrica e do operário e proclamou o reino do consenso in-diferente, vê reaparecer brutalmente a diferença do in-diferente. O operário ‘mítico’, expulso do visível com sua fábrica e suas utopias históricas, reaparece sob a forma inominável do outro absoluto, do imigrante, que ocupa tanto mais espaço no real quanto ele perdeu, junto com seu nome de operário, seu lugar na aparência do povo. E é frequente que aquele que o expulsa seja também um operário que se tornou invisível como tal, rebatizado pelo olhar sociológico com o nome de *petit blanc*, tomado de empréstimo à era colonial. A dor no real do realismo se manifesta sob a forma do intolerável-intolerante que toma o nome de imigrante ou de lepenista, de Islã ou de ‘retorno do religioso’” (RANCIÈRE, 2017, p. 281-282).

¹⁵ Deleuze diz: “Talvez seja o dinheiro que expresse melhor a distinção entre as duas sociedades, uma vez que a disciplina sempre se referiu ao dinheiro cunhado que define o ouro como o padrão numérico, enquanto controle se refere a taxas de câmbio flutuantes, moduladas de acordo com um índice estabelecido por um conjunto padrão de moedas”. No original: “*Perhaps it is money that expresses the distinction between the two societies best, since discipline always referred back to minted money that locks gold in as numerical standard, while control relates to floating rates of exchange, modulated according to a rate established by a set of standard currencies*” (DELEUZE, 1992, p. 5).

um ato de movimento-contra de forma explícita ao sistema fulcral da sociedade de controle. Em uma conferência ministrada a um curso de cinema, intitulada “What is the Creative Act?”, Deleuze fez a seguinte afirmação: “Todo ato de criação é um ato de resistência”.¹⁶ Alguns anos depois, incomodado pela falta de desenvolvimento dessa afirmação deleuziana, Giorgio Agamben escreveu um texto com o mesmo título da conferência de Deleuze (“O que é o ato de criação?”) com a finalidade de investigar qual exatamente era a relação intrínseca do *ato de criação* – podemos pensar: da *invenção* – com o *ato de resistência*.

Agamben desenvolve nesse texto, a partir de Aristóteles, a ideia de que todo ato de criação – ele prefere chamá-lo *ato poético* – contém em si um tipo de resistência interna, uma tensão; para Agamben, a ideia de resistência que Deleuze atribuiu ao ato criativo relaciona-se intimamente com a ideia de potência, mais ainda, com a ideia de impotência ou, para melhor dizer, potência-de-não. O filósofo escreve seu texto de tal modo a argumentar que todo ato poético contém em si a potência por excelência da *inoperosidade*; ou seja: isso quereria dizer que toda invenção tem a possibilidade de desativar a *máquina de captura*¹⁷ a que somos submetidos. Ora, não é de outra coisa que trata o filme de Expósito e sua proposta, a partir do conceito que impulsiona o movimento *Reclaim the Streets*, de *carnavalizar a resistência*.

¹⁶ Deleuze diz: “Que relação existe entre a obra de arte e a comunicação? Nenhuma mesmo. Uma obra de arte não é um instrumento de comunicação. Uma obra de arte não tem nada a ver com comunicação. Uma obra de arte não contém nem um pouco de informação. Por outro lado, existe uma afinidade fundamental entre uma obra de arte e um ato de resistência. Tem algo a ver com informação e comunicação como um ato de resistência. Qual é essa misteriosa relação entre uma obra de arte e um ato de resistência quando homens e mulheres que resistem não têm tempo nem, às vezes, a cultura necessária para ter a menor conexão com arte? Eu não sei”. No original: “*What relationship is there between the work of art and communication? None at all. A work of art is not an instrument of communication. A work of art has nothing to do with communication. A work of art does not contain the least bit of information. In contrast, there is a fundamental affinity between a work of art and an act of resistance. It has something to do with information and communication as an act of resistance. What is this mysterious relationship between a work of art and an act of resistance when the men and women who resist neither have the time nor sometimes the culture necessary to have the slightest connection with art? I do not know*” (DELEUZE, 2016, p. 323).

¹⁷ A máquina de captura aqui pensada é apresentada por diferentes pensadores de diferentes formas: Poder (Foucault), grande Outro (Lacan), Máquina do Estado (Agamben), balde de lixo capitalista (Hirschhorn) são apenas alguns deles.

Os filmes *Silêncio*, de Christophe Bisson, e *The Square*, de Ruben Östlund, têm em comum, à primeira vista, muito pouco – talvez apenas o fato de que ambos são filmados. No entanto, essa diferença extrema é apenas um truque de visão, um tipo de *trompe-l'oeil*,¹⁸ uma armadilha. Os dois filmes, cada um à sua forma, possuem uma preocupação fundamental com a máquina da sociedade de controle e com a capacidade que a mesma tem de promover apagamentos.

Se *La imaginación radical* é uma dança cinematográfica que nos sugere o acontecimento da revolta, *Silêncio* e *The Square* nos sugerem o motivo para revoltar-se; esse motivo, de alguma forma, já se encontra no título de Bisson: *Silêncio*, ou ao menos se encontra em seu “correspondente visual”: *Invisibilidade*. O que proponho aqui é que há, tanto em *The Square* quanto em *Silêncio*, uma preocupação crítica fundamental: a de colocar em tensão a invisibilização dos corpos que a sociedade de controle invariavelmente produz.

Invisibilidades

Os corpos apresentados no filme de Christophe Bisson são sujeitos e objetos em pelo menos duas formas: a princípio, seriam “sujeitos de si” e “objetos do filme”, mas também são *sujeitados* a serem *objetificados* pela sociedade de controle; e é isso que Bisson nos mostra, pois o projeto do filme – que, assim como a obra de Expósito, é baseado em relatos, mas aqui relatos-de-si – é fazer ver o invisível daqueles corpos que são já, a todo momento, tratados como objetos estáticos.

Em 1977, Michel Foucault publicou um texto intitulado “A vida dos homens infames”; a premissa desse texto é uma que conversa com o movimento que Christophe Bisson faz em seu filme: Foucault nos diz algo como que “*esses corpos só existem porque foram escritos*”, e Bisson vem dizer “*esses corpos só existem porque eu os mostro existindo*”; uma constante: a grafia; o discurso. Seja na *caligrafia* dos oficiais que escreviam as vidas dos homens infames que Foucault viria a analisar em seu texto ou na *filmografia* em que Bisson escreve a imagem da existência dos corpos moradores das ruas da cidade do Porto, em Portugal, o

¹⁸ *Trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão óptica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. Provém de uma expressão em língua francesa que significa “engana o olho” e é usada principalmente em pintura ou arquitetura.

discurso diz a vida. Algo no título de Bisson brinca exatamente com isso; a sociedade de controle diz daqueles que quer invisíveis: *Silêncio, sem gritar sua existência ela logo deixará de ser; então mantenha-se em Silêncio*. Bisson faz em seu título e em seu filme exatamente aquilo que Agamben reivindica em seu texto: *inopera*. Quando nomeia seu filme *Silêncio*, afirma: “*não deixarei que silenciem esses corpos*”.¹⁹

Não é outra a intenção do filme *The Square*, de Ruben Östlund. A premissa do filme é tão interessante quanto enganadora. O filme parece que vai se passar em volta de um curador de museu sueco que tem algumas desventuras amorosas; mas, de fato, o filme é um relato visceral de como: 1º, o capitalismo falhou mesmo onde se propagandeia seu sucesso; 2º, de como essa falha é invisibilizada; 3º, de como essa própria invisibilidade é gritante; e 4º, de como essa invisibilização da falha tem como premissa a invisibilização – apagamento, limpeza –, em contrapartida, dos corpos.

A primeira cena do filme de Östlund, depois dos créditos de abertura, é um plano bem aberto de uma praça central; nessa cena, várias pessoas passam pela praça. Logo depois, o corte, e vemos uma moradora de rua, obviamente fraca e com fome; no fundo, uma voz pergunta “Você quer salvar uma vida?”. A câmera mostra quem faz a pergunta: é uma senhora entregando panfletos; por ela passam pessoas apressadas sem lhe dar atenção na maioria das vezes, mas, uma vez ou outra, respondem à sua pergunta com coisas como “hoje não”, “não tenho tempo”, “outra hora...”, entre outros – relembro que a negação ou adiamento, ali, é a de salvar uma vida. O filme não passa duas cenas sem mostrar um morador de rua ou um pedinte, e, nas cenas finais, finalmente, o protagonista apresenta, em dois interessantes quase-monólogos,²⁰

¹⁹ Interessante pensar o eco que esse movimento, tão político, tem na estratégia de Gilberto Gil e Chico Buarque, quando compõem a música *Cálice*, durante o período da ditadura militar. O imperativo – *cale-se!* – era negado no próprio procedimento de ser da canção – é impossível cantar calado.

²⁰ No filme, após uma tomada de consciência, o personagem principal grava um vídeo a outro personagem, uma criança, que inadvertida e irresponsavelmente havia acusado de roubo. O vídeo é usado por Östlund como a forma de, em monólogo, explicar do que trata seu filme. O personagem diz o seguinte, no vídeo: “Oi... Você deve estar vendo quem é. Nos encontramos na escada. Tentei ligar, mas não consegui. Então agora estou fazendo este vídeo. Pois você está totalmente certo. Peço desculpas pelo que fiz, foi muito estúpido. Eu o acusei de ser ladrão. Por favor, mostre isto aos seus pais, para que saibam que você não é ladrão. O aviso dizia que você roubou minha carteira, meu celular e minhas abotoaduras, mas não é verdade. Quero reforçar que não é verdade. Então, peço desculpas. Foi uma estupidez. Fui muito egoísta. Descuidado e

sobre o que realmente era o filme; podemos resumir em clave marxiana: luta de classes.

Mas mais do que nos colocar de frente com as palavras do protagonista de *The Square*, penso ser válido aqui passarmos, ainda que de forma breve, pelas quatro afirmações enumeradas acima.

Primeiramente: *o capitalismo falhou mesmo onde se propagandeia seu sucesso*. Em 2013, Michel Lowy organizou para a editora Boitempo uma coletânea de ensaios de Walter Benjamin com o seguinte título: *O capitalismo como religião*. Nessa coletânea, Lowy reuniu alguns textos de Benjamin que englobavam de certa maneira boa parte dos diferentes “climas” aos quais a escrita benjaminiana foi submetida (da perspectiva de observador na Primeira Guerra Mundial à perspectiva de exilado perseguido político na Segunda Guerra Mundial, para ficarmos apenas em um exemplo). Dentro desse livro, o texto que mais interessa à afirmação que agora tento explicar é o que dá título à coletânea, “O capitalismo como religião”, de Walter Benjamin. O breve texto de Benjamin, em que relaciona Max Weber, Karl Marx, Nietzsche e outros para pensar a afirmação que o nomeia, defende a ideia de que o capitalismo é uma religião de “puro culto, sem dogma”.²¹ Podemos, portanto, pensar que a religião capitalista gira no vazio, uma máquina de produzir sentido, de culto constante. Nessa lógica de culto constante, podemos então finalmente nos perguntar o que quero dizer quando digo que *The Square* sugere que *o capitalismo falhou mesmo onde se propagandeia seu sucesso*. A trama do filme se passa em Estocolmo, na Suécia; a Suécia figura entre os dez melhores países para se viver em virtualmente todas as pesquisas feitas, porque, a princípio, cobre todos os requisitos de uma boa vida dentro do sistema capitalista. O que *The*

preconceituoso e eu... Relembrando, deveria ter ido à sua casa, batido à porta, e feito uma pergunta simples. Mas isso não me ocorreu, porque... Bom, francamente, eu tive medo. Medo das pessoas que moram... Medo das pessoas que imagino morarem num prédio como o seu. Essas expectativas negativas dizem algo sobre mim. Elas dizem algo sobre nossa sociedade, pois tenho certeza que não sou o único preconceituoso... Vocês também têm preconceitos sobre nós, provavelmente pela diferença de nossas vidas. E então, entramos em política e distribuição de renda. Porque... esses problemas não são resolvidos apenas por pessoas. A sociedade precisa dar uma mão. Não basta eu admitir o erro e pedir desculpas num vídeo. Há problemas maiores, estruturais, envolvidos, com os quais a sociedade precisa lidar. Eu conheço... Eu mesmo conheço uma das 291 pessoas que ganham mais que 50% da riqueza do mundo. Um cara desses daria um jeito nisso tudo num instante”.

²¹ BENJAMIN, 2013, p. 21.

Square tenta nos dizer é que isso não é suficiente. A proposta do filme de Östlund é mostrar como a própria ideia de “melhor país para se viver” está já inserida dentro do *culto do capital* do qual nos falava Benjamin. É a isso que o filme faz menção quando nos mostra, a cada duas cenas, a imagem de uma pessoa em situação de rua, de um pedinte, ou mesmo quando faz com que o conflito essencial do filme seja, ao fim e ao cabo, um conflito de classe.

O que nos leva à segunda afirmação: *a falha é invisibilizada*. Ao fim de seu famoso ensaio sobre a obra de arte, Walter Benjamin nos apresenta a tensão da proposta comunista de politização da arte contra a proposta fascista de estetização da política²²; trinta e um anos depois que Benjamin escreveu a primeira versão desse texto, Guy Debord publicou *A sociedade do espetáculo*, obra na qual tentava desenvolver alguma leitura de Karl Marx, dentro da lógica situacionista, que levasse em conta a espetacularização da política, a própria paradigmática da anestesia; *anestesia* seria um termo essencial para a leitura de Susan Buck-Morss do ensaio sobre a obra de arte de Benjamin em seu “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s *Artwork* Essay Reconsidered” [Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin], publicado no número 62 da revista *October*, em 1992. Ora, não é de outra coisa que falo quando afirmo que a falha perspectiva, que é a pedra fundamental do capitalismo, desenvolve-se em uma lógica de subterfúgio: ela não se apresenta. E é aí que *The Square* demonstra sua maior sutileza crítica, pois o filme usa exatamente o mesmo procedimento para produzir a sua leitura; novamente é um *trompe-l’oeil*, um *golpe de olho*. O filme produz uma tensão crítica no momento em que constrói todo um argumento narrativo falseado, pois que se pode assistir a todo o filme *The Square* e não ver uma única crítica até que ela seja explicitada na boca do protagonista; o filme permite essa anestesia, até a encoraja. Se observarmos o argumento narrativo da obra, logo perceberemos a armadilha do diretor: é um filme sobre um curador de museu de classe alta, suas desventuras amorosas e suas trapalhadas cotidianas. E poderia ser só isso; aí está o jogo crítico de Östlund. Ao oferecer um filme que se propõe anestésico por duas horas inteiras, ao observador inatento ele cutuca, ecoando assim Benjamin, Debord e Buck-Morss, o corpo inatento; Östlund critica a falta de crítica.

²² BENJAMIN, 2012, p. 179-212.

A terceira afirmação, então, se torna explícita; trata-se para explicitá-la, apenas, de *paralaxe*.²³ Em *O retorno do real*, Hal Foster nos apresenta o recurso da paralaxe como estratégia de leitura crítica. A paralaxe significa, em um *movimento*, uma mudança de perspectiva, a criação de uma tensão crítica – do lugar onde se estava em direção ao lugar em que se estará. Quando se aplica a ideia de paralaxe ao filme *The Square* é que se percebe a constante presença dos moradores de rua, é que se nota os pedintes, ou seja: se vê para além da cortina de fumaça que o espetáculo criara. Esse uso da paralaxe explicita a *repetição* e dela denota o *retorno do real*.²⁴ O real aqui é justamente aquilo que a anestesia espetacular cobria; a essa anestesia espetacular Foster chamará, com Jacques Lacan, de *anteparo*. A repetição traumática – a quantidade de vezes que os corpos pedintes invisíveis se fazem visíveis na lente de Östlund – fura o anteparo e faz ver o real, faz ver o invisível; *reaparecimento dos corpos apagados* – *desinvisibilização*.

Limpeza

Para concluir, gostaria de colocar em cena três acontecimentos recentes na política brasileira: a fala de um então candidato à presidência, o pronunciamento de um já eleito deputado e o recente caso de censura a uma exposição artística (da voz do presidente).

No dia 21 de outubro de 2018, o candidato à presidência, que viria a ganhar as eleições, fez um pronunciamento aos seus apoiadores em fala transmitida na Avenida Paulista em São Paulo; nesse pronunciamento, fez a seguinte afirmação: “Haverá uma limpeza como nunca antes, esses marginais vermelhos serão varridos do país”.²⁵ Pouco mais de um mês depois, outro candidato eleito, esse para deputado estadual pelo estado de São Paulo, divulgou em uma rede social o vídeo de dois policiais carregando dois corpos, negros, sem vida e ensanguentados, para a caçamba da caminhonete da polícia, enquanto um grupo de pessoas aplaudia os assassinatos; o deputado eleito escreveu em sua publicação:

²³ Cf. ŽIŽEK (2008).

²⁴ Para uma melhor leitura da relação da repetição com o real lacaniano, cf. FOSTER (2017) e LACAN (1973).

²⁵ Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/a-era-da-bestialidade/>. Acesso em: 23 nov. 2018.

“A ONU vai chiar, mas a limpeza precisa ser feita”.²⁶ Gostaria de focar no significante *limpeza*. A ideia de *limpeza social*, de *higienização*, começa a ser popularizada e acontece sob a cortina de fumaça de um discurso raso de eliminação da “criminalidade”, um jogo de fumaça e espelhos discursivo, anestésico.

No dia 5 de dezembro de 2018, o jornal *O Globo* noticiou uma manchete em que contava que a Casa Brasil-França, em São Paulo, havia proibido o áudio do presidente eleito do Brasil em instalação da exposição *Literatura Exposta*.²⁷ A intervenção, que foi efetivamente censurada, tinha como título a frase *A voz do ralo é a voz de Deus* e foi idealizada pelo Coletivo *Ês uma Maluca*, a partir da proposta da exposição que convidara cada artista ou coletivo a criar uma obra com base na releitura de um texto de um escritor considerado periférico. O Coletivo *Ês uma Maluca* idealizou uma intervenção que consistia em uma tampa de bueiro coberta por 6 mil baratas de plástico, de onde saíam trechos de discursos públicos do presidente eleito; o uso dos discursos – que são públicos – foi censurado. Seja qual tenha sido o motivo para o ato censor – um receio do diretor do espaço que abriga a exposição a um tipo de retaliação *por vir*, ou mesmo um simples exercício de silenciamento político –, o fato permanece: o pensamento foi, de fato, *limpo*; o “ralo” foi *limpo*... retiraram a sujeira de cima da tampa do bueiro e, nesse movimento, mataram a possibilidade, a potência, do pensar.

Caetano Veloso, no correr da canção com a qual iniciei o presente ensaio, canta:

Será que nunca faremos senão confirmar / a incompetência da
América católica / Que sempre precisará de ridículos tiranos /
Será, será que será que será que será / Será que essa minha estú-
pida retórica / Terá que soar, terá que se ouvir / Por mais zil anos?

No ano de 2017, um evento de censura parecido com o da Casa Brasil-França ocorreu no Espaço Santander Cultural de Porto Alegre, quando a mostra *Queermuseu: cartografias da diferença na arte*

²⁶ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2018/11/12/interna_politica,719034/frota-posta-video-de-suspeitos-mortos-e-diz-que-foi-policia-de-witzel.shtml. Acesso em: 23 nov. 2018.

²⁷ Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/casa-franca-brasil-proibe-audio-de-bolsonaro-em-instalacao-da-exposicao-literatura-exposta-23280534?versao=amp&utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=Extra&__twitter_impression=true. Acesso em: 29 nov. 2018.

brasileira foi fechada, com um mês de antecedência, devido a um esforço explícito de censura vindo de setores conservadores da sociedade. Em ocasião desse acontecimento, a crítica de arte Daniela Name publicou, também no jornal *O Globo*, um texto com o nome “Não há arte possível para a gente de bem”,²⁸ no qual começava traçando um paralelo entre o evento de Porto Alegre com acontecimentos da Alemanha dos anos 1930. Pensando em clave semelhante, considero ser possível afirmarmos que, se corpos executados geram aplausos, obras de arte críticas são silenciadas e líderes políticos se sentem confortáveis o suficiente para anunciar uma intenção de perseguição de seus opositores, então a única resposta possível à questão frustrada de Caetano em 1984 é “sim”. Mas, frente a isso, resta-nos, então, aprender com Expósito, Bisson e Östlund a *inventarmos um lugar de impossível e a fazer ver o invisível* para que possamos *Carnavalizar, Inoperar, Dançar, Resistir, Amar, Viver*. Só assim será possível fazer não terem sido em vão os gritos de *Diretas Já! É revoltar para democratizar*.

²⁸ Trecho do texto de Name: “Uma exposição que inflamou aquela cidade fria. Os cidadãos de bem comentavam, mesmo sem ter visto. As mães protegiam seus filhos daquelas telas, esculturas, fotografias e objetos, consideradas uma ameaça à família, ao espírito nacional, aos altos valores. Cada obra como um ataque premeditado à ordem; cada defensor desse tipo de arte como um perverso, pedófilo, bandido ou prevaricador – talvez todos os atributos combinados. Uma patrulha civil, milícia da moral, de plantão do lado de fora, abordando e intimidando as pessoas. Afinal de contas, quem não é pelo bem compactua com o mal. Porto Alegre? MBL? Mostra *queer*? Não. Este texto começou em Munique, onde, há exatos 80 anos, em 1937, um certo Adolf Hitler transformou a mostra ‘Arte degenerada’ em uma de suas principais peças de propaganda ideológica. Nas paredes e no espaço, obras de Piet Mondrian, Emil Nolde e Oskar Schlemmer, entre outros grandes nomes da arte moderna. Esteticamente, eles representavam a ruptura com a ideia de verossimilhança e com o sistema de representação ordenado e hierárquico vigente desde o Renascimento. Simbolicamente, apontavam para a arte como um horizonte de ambiguidades, de opacidade e de ficção; um campo sem compromisso com o real; um impulso sempre faminto de liberdade e de utopia. E, é claro, um perigo avassalador para a intolerância e o discurso monocórdio de Hitler. A exposição ‘Arte degenerada’ deu ao ditador a chancela para a destruição de obras dos artistas participantes e também de Picasso, Kandinsky e Matisse – todos vistos como vetores ‘judaico-bolchevique’. O resto da história conhecemos bem – ou ao menos deveríamos: obras de arte queimadas, escondidas, destruídas. Artistas e pensadores fugindo ou morrendo”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artigo-nao-ha-arte-possivel-para-gente-de-bem-21810164>. Acesso em: 15 out. 2019.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- _____. *O fogo e o relato*. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. O capitalismo como religião. In: LOWY, Michel (org.). Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DELEUZE, Gilles. Postscript on the Societies of Control. *October*, Massachusetts v. 59, p. 3-7, 1992.
- _____. What is the Creative Act?. In: LAPOUJADE, David (ed.). *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. Translated by Ames Hodges and Mike Taormina. Los Angeles: Semiotext(e), 2016. p. 317-324.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber: ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.
- JACQUES DERRIDA: The Documentary. Direção: Amy Ziering e Kirby Dick. Produção: Amy Ziering. [S. l.]: Jane Doe Films, 2002. (84 min), son., color.
- LA IMAGINACIÓN radical (carnavales de resistencia) (2004). [S. l.: s. n.], 2004. 1 vídeo (60 min). Direção: Marcelo Expósito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wo2XqGjD-XY>. Acesso em: 31 mar. 2018.
- NAME, Daniela. Não há arte possível para a gente de bem. *O Globo*, 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artigo-nao-ha-arte-possivel-para-gente-de-bem-21810164>. Acesso em: 27 nov. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. 2. ed. Tradução de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

SILÊNCIO. Direção: Christophe Bisson. [S. l.]: Triptyque Films, 2016. (53 min), son., color.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas: Autores Associados, 2012.

THE SQUARE. Direção: Ruben Östlund. [S. l.]: Plattform Produktion, 2017. (151 min), son., color.

VELÔ. [Compositor e intérprete]: Caetano Veloso. [S. l.]: Philips, 1984. 1 CD (35 min).

ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.





Sobre os autores

Alexandra Eliza Vieira Alencar

É mulher, negra, mãe, florianopolitana, pós-doutoranda em Ciências Humanas, doutora e mestre em Antropologia Social, além de bacharela em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de produção de vídeos, desenvolvendo os documentários *Ilha dos Orixás* (2005) e *Cidadão Invisível* (2006). Realiza formações sobre relações étnico-raciais para públicos diversos como professores/as e estudantes da rede municipal de São José, Antônio Carlos, Camboriú e Florianópolis e para o Programa de Ações Afirmativas Antonieta de Barros da Assembleia Legislativa de Santa Catarina (PAB/Alesc). É integrante do Maracatu Arrasta Ilha, grupo do qual é rainha, coordena as atividades relacionadas à dança do maracatu, além de realizar a produção das atividades do grupo e a assessoria de imprensa há 12 anos. Também participa do Grupo Baque Mulher Florianópolis, do qual é membro-fundadora e percussionista. Além disso, é idealizadora e coordenadora da Aláfia Casa de Cultura.

Allende Renck

Crítico de arte, professor, curador e tradutor. Mestre em Poesia e Aisthesis pela Universidade Federal de Santa Catarina e graduado em Letras pela mesma universidade. Seus principais campos de pesquisa são História da Arte, Teoria Crítica, Teoria Artística, Crítica Cultural, Teoria Literária; e as tensões ao longo da História que ressoam no espaço entre Arte Moderna e Contemporânea.

Ana Lúcia Ferraz

É antropóloga e trabalha com linguagens audiovisuais junto a grupos de trabalhadores, movimentos sociais e culturais e povos indígenas. É autora de *Dramaturgias da autonomia* (2009) e de séries de filmes etnográficos, entre eles: *Feliz ano novo, véio!* (2000), *Amores de circo* (2008), *O aprendiz do samba* (2013), *Nosso território* (2018). Coordenou o Projeto Cartografias da Margem entre os anos 2011 e 2018, que se realizou junto ao Laboratório do Filme Etnográfico da Universidade Federal Fluminense.

Fátima Costa de Lima

Professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Arte da Universidade do Estado de Santa Catarina. Pesquisa alegoria, imagem e espaço no teatro, no carnaval e nos movimentos sociais, tendo como referenciais reflexivos a Teoria da Arte e a Teoria Crítica. Pesquisas anteriores resultaram na monografia de especialização *O Espaço Teatral modificado do século XX: a Síntese em Jerzy Grotowski* (1999); na dissertação de mestrado *Espaços de encontro no teatro e no carnaval* (2003); e na tese de doutorado *Alegorias benjaminianas e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a Carnavalíssima Trindade* (2011). Atualmente, coordena o Programa de Extensão NEGA – Negras Experimentações Grupo de Artes, que dá suporte aos trabalhos do grupo teatral Coletivo NEGA, e o Projeto de Pesquisa *Imagens políticas na cena: a violência*. É carnalesca, atriz, cenógrafa, figurinista e diretora teatral.

Janaina Santos

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em História Cultural, especialista em Educação a Distância, graduada em História, membro do Grupo de Apoio a Imigrantes e Refugiados de Florianópolis e Região (Gairf), do Grupo de Trabalho sobre Imigração (GT I) da Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa de Santa Catarina, e do Observatório das Migrações de Santa Catarina da Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora voluntária de Língua Portuguesa para Imigrantes e Refugiados no Projeto Português como Língua de Acolhimento (Plam/UFSC). Vinculada ao Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto). Pesquisadora da temática das migrações haitianas e senegalesas no estado de Santa Catarina.

Luana Raiter

Integrante e fundadora do ERRO Grupo, mestre em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Pesquisa práticas performativas participativas por meio de estudo interdisciplinar entre Teatro e Artes Visuais, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, no Programa de Demanda Social. No grupo, dedica-se, além de ser atriz e performer, à criação dramatúrgica, sendo contemplada por diversos prêmios, tais como Programa Petrobrás Cultural (PPC), Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2009, 2014 e 2017, Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua 2010 e 2012, Prêmio Rumos Itaú Cultural Teatro 2011/2012, Prêmio Franklin Cascaes de Cultura 2008, Prêmio Interferências Urbanas 2008 e Prêmio Myriam Muniz 2006, 2007, 2008, 2011 e 2014. Autora e coorganizadora dos livros *Persistência* (2016), *Poética do ERRO: dramaturgias* e *Poética do ERRO: registros*, também ministra oficinas e cursos para atores e performers. Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Udesc.

Marília Ennes Becker

Doutoranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (2017), artista pesquisadora da Cia ParaladosanjoS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: circo, teatro, performance, dança, infantil e *site specific*. Realizou entre 2018 e 2019, estágio de pesquisa doutoral em Lisboa, no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) e no Instituto Universitário de Lisboa, onde foi pesquisadora visitante.

Nilton Silva dos Santos

Professor adjunto da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) desde 2009. Vice-coordenador do Núcleo de Estudos em Artes, Ritos e Sociabilidades Urbanas (naRUA) da UFF. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná (1990), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997) e doutorado em Antropologia Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006), atuando principalmente nos seguintes temas: etnografia urbana, carnaval e festas metropolitanas, musicalidades contemporâneas, direitos autorais e novas tecnologias, mediação sociocultural, identidade, patrimônio e memória social. Vinculado às seguintes linhas de pesquisa do PPGA/UFF: Etnografia Urbana; Ritual e Simbolismo; Etnicidade, Identidade e Nação; Transmissão de Patrimônios Culturais e Antropologia do Poder.

Paulo Raposo

Antropólogo, professor do Departamento de Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa e professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. É investigador e vice-presidente do Centro em Rede de Investigação em Antropologia. Colabora com diversas estruturas e coletivos artísticos, teve formação teatral; fez curadoria de vários eventos que pensam a relação entre arte e política em cruzamentos transdisciplinares. A sua investigação sobre performances culturais e estéticas, movimentos sociais, ativismo, patrimônio imaterial e espaço público foi reunida em diversas publicações nacionais e internacionais. Autor de vários livros, entre eles: *Por detrás da máscara: ensaio em antropologia da performance* (2011) e, no Brasil, em coautoria, *A terra do não-lugar: diálogos entre performance e antropologia* (2014). E também o livro *Textos para uma história da arte socialmente comprometida* (Sistema Solar, Lisboa, 2019) em coautoria com Carlos Garrido Castellano. Define-se como investigador-criador-ativista.

Pedro Bennaton

Graduação e mestrado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), é pesquisador, performer, diretor e autor no ERRO Grupo, grupo de teatro de rua com o foco em intervenções urbanas. Dirigiu e escreveu diversas peças que possuem um lugar no panorama do teatro e da arte urbana brasileiros, já apresentadas no Brasil, América do Sul, EUA e Europa, e contempladas por uma série de prêmios de arte nacionais e estaduais. Bennaton cursa o terceiro ano do programa de doutorado da Udesc, onde lecionou de 2009 a 2012 como professor colaborador de Técnicas de Atuação e Estudos da Performance, bem como em oficinas, ministradas pelo ERRO, nas ruas. Sua pesquisa dialoga com as propostas do Teatro Invisível de Augusto Boal, assim como com as possibilidades artísticas e políticas dos Situacionistas. Realizou recentemente doutorado-sanduíche sob orientação do Professor Manuel Delgado no departamento de Antropologia Social da Universidade de Barcelona.

Rodrigo Gonçalves dos Santos

Graduado em Arquitetura e Urbanismo e doutor em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ) da UFSC. Coordena o Grupo Quiasma: estudos e pesquisas interdisciplinares em arquitetura, corpo e cidade (ARQ/UFSC). Desenvolve estudos e pesquisas sobre experiências estéticas e perceptivas e suas articulações entre a apreensão da arquitetura e da cidade contemporânea com o campo sensível e a poética do espaço. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Projeto de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: arquitetura, corpo e cidade; fenomenologia do espaço habitado; dimensão artística e cultural da arquitetura e da cidade; experiências de apreensão da arquitetura e da cidade contemporânea; processos urbanos contemporâneos; ensino de projeto de arquitetura e urbanismo.

Santiago Cao

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, e atualmente reside no Brasil. É mestre em Processos Urbanos Contemporâneos pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Também é graduado em *Visual Arts* pelo Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) de Buenos Aires, onde foi professor de 2008 até 2013 no ensino de linguagem visual. Completou licenciatura em Psicologia e tem experiências com poesia, palhaço e teatro de rua. Desde 2003, investiga os corpos em espaços públicos, os micropoderes com que eles são ativados e algumas maneiras possíveis de controle de versão (trans)-los por meio do desempenho, intervenções urbanas e filosofia. Baseado nesses temas, deu cursos e palestras e coordenou Laboratórios na Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Peru e Venezuela. Coordenou, de

2008 a 2013, a residência artística “El Puente” (La Boca, Buenos Aires). Em 2018, coordenou a Oficina de Cartografias Sensíveis na Universidade Federal de Santa Catarina.

Scott Head

Professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina. É doutor em Antropologia pela Universidade do Texas, em Austin (2004). Realizou pós-doutorado na University College London (2014-2015), com o projeto de pesquisa *A rua como cena: intersecções entre performance, etnografia e imagem* (financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Atualmente, é co-coordenador e pesquisador do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto). Continua inspirando-se na Capoeira Angola (e na cultura negra/afro-diaspórica) para pensar e agir nos campos e entrecampos da antropologia, performance, imagem, etnografia e história(s).

Viviane Vedana

É doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, possui graduação em Ciências Sociais (2002) e mestrado em Antropologia Social (2004) pela mesma universidade. É professora adjunta no departamento de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pesquisadora do Coletivo de Estudos em Ambientes, Percepções e Práticas (Canoa) da UFSC. Tem experiência na área de Antropologia, atuando principalmente a partir das seguintes temáticas: antropologia, som e experiência; paisagem e ambiente; dinâmicas urbanas, formas de sociabilidade e cotidiano; trajetórias de trabalho e práticas cotidianas.

Este livro foi editorado com a fonte Minion Pro e Roboto Slab. Miolo em papel pólen soft 80 g; capa em cartão supremo 250 g. Impresso na Gráfica e Editora Copiart em sistema de impressão offset. Tiragem: 500 exemplares.

A Coleção Brasil Plural tem como objetivo dar visibilidade às pesquisas realizadas pelo Instituto Nacional de Pesquisa Brasil Plural (INCT/CNPq). Busca retratar as diferentes realidades brasileiras em toda a sua complexidade e contribuir para a elaboração de políticas sociais que levem em consideração as perspectivas das populações e comunidades estudadas. Além disso, visa formar pesquisadores e profissionais que atuem com essas populações.



Instituto Nacional de Pesquisa
BRASIL PLURAL

MCTI
Ministério da Ciência,
Tecnologia e Inovação

