

revista

indisciplinada

r

V. 3, n. 4
Outubro/2017

STURBE

SEU

ESPACO
REUTILIZAVEL



V. 3, n. 4
ottobre/2017

revista

**indi
scip
lina
r**

A revista *Indisciplinar* é uma publicação do grupo de pesquisa *Indisciplinar (EA-UFMG / CNPq)*, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

COORDENAÇÃO EDITORIAL	Daniel Medeiros de Freitas
EDITORES	Alemar S. A. Rena, Daniel Medeiros, Fernanda Dusse, Karine Carneiro, Marcela Silviano Brandão Lopes, Marcelo Reis Maia, Natacha Rena, Simone Tostes
CONSELHO EDITORIAL	Andreia Moassab, Breno Silva, Eduardo Jesus, Giselle Beiguelman, Lucas Bambozzi, Myriam Ávila, Rene Lommez, Roberta Romagnoli, Samy Lansky, Thais Portela, Monique Sanches
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO	André Victor
ILUSTRAÇÕES	André Victor, Daniela Faria, Fernadna Nobre, Juliana Hermsdorf, Lucca Mezzacappa, Luis Henrique Marques, Mariana Bubantz, Marília Pimenta
ENDEREÇO PARA CONTATO	Escola de Arquitetura da UFMG, rua Paraíba, 697, sala 500. CEP 30130-141.
TELEFONE	31 34098834 / 31 34098835 / 31 34098845
CAPA	CC BY-SA

A revista *Indisciplinar* está disponível para download em indisciplinar.com

Editora Fluxos, Belo Horizonte, Nov. de 2017
editora.fluxos.org

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Indisciplinar / EA-UFMG. – Belo Horizonte (MG): Fluxos, 2015 –.

V.
Semestral.
n. 4, v. 3 (2017).

ISSN: 2525-3263

1. Conhecimento científico – Difusão – Periódicos. 2. Cultura – Periódicos. 3. Periódicos científicos. I. Escola de Arquitetura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. III. Título.

Editorial

A Revista *Indisciplinar* tem periodicidade semestral e está vinculada ao grupo de pesquisa *Indisciplinar*, sediado na Faculdade de Arquitetura e Design da UFMG; ao grupo de pesquisa *Indisciplinar UFOP*, associado ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Minas da UFOP; e ao Observatorio de la producción del territorio ecuatoriano - OPTE da Universidad Central del Ecuador.

O quarto número da Revista *Indisciplinar* traz como tema o Artivismo. O conjunto de artigos e produções artísticas apresentado, ao imbricar arte e ativismo, funciona como importante contraponto aos tempos de exceção e ameaça à livre expressão em momento no qual a democracia plena nos parece distante.

A pluralidade das contribuições recebidas abrange as múltiplas frentes de enfrentamento e insubmissão da arte a modelos urbanos excludentes e a esforços de limpeza étnica e social. As lutas territoriais contra as remoções, as reações aos processos destituíntes do comum, os esforços de reorganização de resistências e suas práticas são aqui apresentadas sob a forma de hibridações culturais e estratégias de imaginação de futuro que revelam e inauguram outras práticas e métodos de confrontar a realidade. No espaço da rua, grafites, lambers, stickers, experimentações e ocupações se reafirmam como formas de experimentações políticas e autonomia. No espaço das redes, hackers e dispositivos digitais enfrentam a disputa em relação direitos autorais e embate tecnopolítico. Permeando todo o confronto, dispositivos poéticos ampliam as tangências entre as histórias fictícias, seja utilizando o universo pictórico para pensar natureza, seja capturando o universo do cinema para pensar marginalidade.

Com lançamento previsto para dezembro de 2017, a *Indisciplinar* n.5 abordará a financeirização da vida, o avanço do neoliberalismo e do financeirismo global, suas formas de expansão, as articulações com a política local, seu ideal de penetração total da vida cotidiana, e, não menos, as resistências a ele pelo globo. Também gostaríamos de antecipar os temas das próximas chamadas da *Indisciplinar*. O tema da *Indisciplinar* n.6 será “Tecnopolíticas e tecnologia social” e o tema da n.7 será “Geopolítica, soberania popular e transescalaridade das lutas territoriais”. As chamadas serão publicadas em breve e a previsão é que os próximos números sejam publicados respectivamente no primeiro e segundo semestre de 2018.

ensaio

- 8** Ação realizada em São Paulo
por Left Hand Rotation

conversas

- 16** Artivismo, Enclaves, Nós, Temporários, 2013, Pixo e Punks: Uma conversa com Comum
por Bernardo Neves e Felipe Soares

artigos

- 42** Concreto Vivo: O direito à cidade em perspectiva
por Janine Figueiredo Justen
- 66** Cartografias do genocídio e políticas da memória: Práticas artísticas, conflito e ativismo na Argentina contemporânea
por Pedro Fiori Arantes
- 96** El Grafiti y el barrio
por Kléver Vásquez
- 116** Lambes e Stickers: gêneros híbridos da linguagem urbana
por Vinicius Santos da Silva
- 134** A faísca do encontro: intervenções urbanas como ativadoras de outras territorialidades
por Camila Benezath Rodrigues
- 160** Ocupação da escola de Arquitetura e Design da UFMG: um exercício de autonomia coletiva
por Patrícia Cioffi de Mattos

- 186** Pedagogia do Transteatro: Espaço / tempo
por Joaquim Pires dos Reis
- 206** Brotos Rubros, corpos desumanos
por Fábio Lúcio Antunes
- 234** A subversão da (hetero) normatividade no cinema americano: uma análise a partir de Freaks e The Rocky Horror Picture Show
por Thiago Spíndola Motta
- 252** Una revisión hacker y ciberactivista en América Latina. El caso de Anonymous
por Rodrigo Ardissom de Souza

- 280** Artitudes na Internet: gratuidade, anonimato e guerra ontológica no compartilhamento de bens culturais entre redes distribuídas
por Thiago O. S. Novaes

relatos

- 304** As bananeiras que perturbam
por Hana Brener Mockdece, Lucimélia Romão, Marlon Bruno Vitor de Paula
- 316** Arte, identidade, território: relato de uma residência artística no Noroeste de Minas
por Isabela Prado
- 346** Um guia poético para tempos sombrios
por Mirela Ferraz

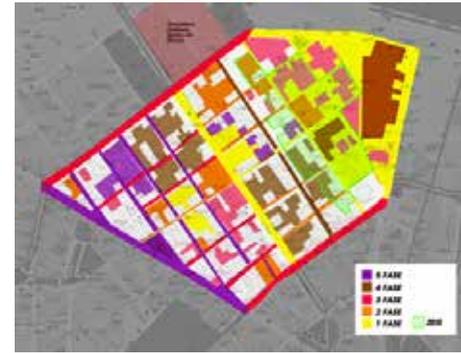
indisciplinar

- 362** Colabore no nosso site Indebate.indisciplinar.com
- 364** Cartilhas indisciplinar: feminismos, financeirização e gentrificação
- 366** Outras edições da Revista Indisciplinar

LEFT HAND ROTATION

Ação realizada em São Paulo
Bairro Santa Efigênia e Luz

Setembro de 2011



Cinco fases de demolición del Proyecto Nova Luz: cinco colores



Material para la acción: Mapas, carteles y pegatinas



Pegatinas con las cinco fases de demolición



Los cinco colores de las fases de demolición del Proyecto Nova Luz representados en cinco tipos de carteles con la leyenda: "Esto desaparecerá dentro de X años"



Una vez repartido el material los participantes del taller se dirigen al Bairro da Luz



Parte del material repartido para la acción.



Cada participante llevaba un mapa con el que identificar que zonas desaparecerían en el barrio en los próximos 15 años, y en qué periodo de tiempo o fase.



Comienza el recorrido por el Bairro da Luz



Se encolan los primero carteles identificando edificios que serán demolidos



Algunos de los dueños de locales informaban a su vez al grupo de su experiencia con el Proyecto Nova Luz. El Hotel Elite lleva más de 50 años en el barrio y será demolido en la tercera fase del proyecto Nova Luz



Fase naranja del Proyecto Nova Luz: "Esto desaparecerá dentro de 5 a 7,5 años"



Informando a chicos del Bairro da Luz: "El barrio va a cambiar"



Colocando carteles: la gasolinera desaparecerá en la Fase 4



Colocando pegatinas con las fases de demolición. Local demolido en la Fase 4



Fatec: Facultad de Tecnología, en construcción en el barrio. Dentro del Proyecto Nova Luz habrá ayudas fiscales para empresas ligadas a tecnología que quieran implantar su sede en el barrio.



“Esto desaparecerá dentro de 10 a 12,5 años”
Aquellos negocios que no se amolden a la nueva imagen del barrio serán erradicados



Grupo de participantes se entrevista con la policía local, que dan su visión sobre la problemática del barrio ligada al consumo de crack.



Integrantes del colectivo Anunciado en TV colocan uno de sus carteles CRACIA, haciendo alusión a la estigmatización del barrio como “Crackolandia” (CracCRACIA)

c

o

n

v

r

s

e

a

s



Artivismo, Enclaves, Nós, Temporários, 2013, Pixo e Punks: Uma conversa com Comum¹

Entrevista concedida a Bernardo Neves
e Felipe Soares

[1] [facebook.com/
umcomum](https://www.facebook.com/umcomum)

[flickr.com/photos/
comum](https://www.flickr.com/photos/comum/)

[soundcloud.com/
comum](https://www.soundcloud.com/comum)

[2] Jacques Rancière,
no livro *A partilha do
sensível* (2009) p. 67.

Onde estética e política se confundem?

Se depender do nosso interlocutor, em todos os lugares. Para a conversa da Revista *Indisciplinar* nº4, recebemos o artista plástico, formado pela Escola de Belas Artes da UFMG, artista de rua, designer gráfico, produtor, rapper, pixador: Comum. Ansioso por ativar politicamente a paisagem, Comum transforma a matéria sensível em apresentação a si da comunidade², uma arte para se reconhecer e ao mesmo tempo se perder na especificidade da urbanidade genérica do Cidadão Comum. Cercados de violência e vandalismo, os temas ideologicamente posicionados de seu trabalho debatem a ação policial, as articulações entre o Estado e a exploração capital e a marginalidade, além de apontarem para competências pouco acessadas, moradores de rua, anarquismo punk, povos ameríndios e toda uma miríade de identificações amorfas nas quais se solveu o proletariado pós-industrial. Antes de tudo, uma conversa sobre afetos, formas de fazer perceber e criar memórias coletivas, não no campo da história, mas no da estética.

Alertamos que esta entrevista esteve repleta de homenagens e citações às diversas pessoas que juntas participaram ativamente das histórias e processo que atravessaram este debate, mas, a fim de preservar a privacidade e segurança de todos, nenhum nome foi publicado. Quem é sabe!

Esta conversa aconteceu no dia 11 de junho de 2017, entre Comum, Felipe Soares e Bernardo Neves, no bairro Santa Tereza, Belo Horizonte, MG.



[Fig. 01] Anti Graf.
Foto: Comum.
Fonte: flickr.com/photos/comum

[3] ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2014/03/abandone-o-ativismo.pdf

[4] Raciocínio desenvolvido nos livros Primeiro como tragédia, depois como farsa (2011) e O ano em que sonhamos perigosamente (2012).

[5] criptadjan.com

Artivismo

Comum: Hoje mesmo eu li esse termo num Instagram, achei estranho, sabe? Na descrição do perfil dizia assim: fotógrafa, designer, artista, e tal... fica estranho como um rótulo. Vocês conhecem aquele texto, *Abandone o ativismo*^[3]? É um texto controverso, de um ex- militante de Seattle. O argumento do autor é de que a partir do momento em que você se coloca neste lugar ativista, você passa a assumir a postura de um revolucionário, mas pra que você vai servir depois da revolução? Nessa perspectiva, o lugar do ativista fica engessado...

Indisciplinar: O Zizek explora bem essa noção com o termo *dia depois*^[4]. Ele argumenta que o núcleo duro de uma ideologia é exatamente um discurso não-ideológico, ou seja, se for executada uma revolução, se hoje forem 'tomados os meios de produção', o que vai acontecer nesse dia seguinte, qual outra ideologia surgirá da noite para o dia? Ou permaneceremos com o mesmo arsenal ideológico? Ao que tudo indica, não se cria uma nova ideologia apenas com um 'discurso não-ideológico'.

Comum: Pois é, essa falta de horizontes e de imaginação política é uma das marcas centrais do nosso tempo, não temos mais utopias. Na pior das hipóteses, abraça-se o sarcasmo como modo de vida.

Indisciplinar: Retomando o artivismo, tem um mini-documentário com uma entrevista com o marchand do Cripta Djan^[5], passou no Arte 1, na qual ele conta como chegou nessa aposta na pixação como expressão artística dentro do mercado de arte. Esse marchand pesquisou por cinco anos nas principais galerias do mundo, e chegou à conclusão de que o que estava em alta era o artivismo. A partir daí ele saiu à procura do artivismo de 3º mundo, uma vez que os artivismos europeus e estadunidenses já estavam muito bem definidos. E chegou no Djan, que é um pixador que tinha um dialogo mais político e de enfrentamento mais claro...

Comum: Que é quem estava preparado para travar esse diálogo naquele momento.

Indisciplinar: Exatamente. É um material interessante para observar a assimilação do ativismo pelo mercado da arte.

Comum: Isso tem a ver com a repercussão do Banksy⁶, que é quem faz isso com um discurso mais arredondado, talvez. Já a pixação é mais visceral, é um movimento que não tem uma elaboração teórica tão profunda, mas que ao mesmo tempo é super-potente.

Indisciplinar: A publicidade vem sofrendo alterações parecidas que também tendem ao ativismo⁷, isso é flagrante em vários comerciais, como na última propaganda da Sko⁸, que lançou uma série de latinhas de cerveja com tons de pele, a propaganda basicamente consiste de imagens de pessoas de etnias diversas segurando as latas, migrando da lógica da imagem do corpo feminino idealizado, erotizado e vinculado ao consumo, para uma lógica do ativismo indenitário: “*um brinde à diversidade*”. Esse desvio também é muito evidente nas temáticas das séries da Netflix.

Em outra chave, a arte de rua e ativismo também usam a publicidade como ‘suporte-propaganda’ pra produzir efeito publicitário, vocês já fizeram isso com as propagandas de pontos de ônibus, não é?

Enclaves

Comum: Isso foi com o Enclaves. O Enclaves originalmente fazia parte da programação do Gato Negro⁹, que era o centro de anti-cultura anarquista com uma programação ativista, veganista e anarquista, a sede era no Edifício Maletta, na sala onde há pouco

[6] banksy.co.uk

[7] elcoyote.org/sexo-nao-vende-mais-ativismo-vende-e-as-marcas-sabem-disso

[8] youtube.com/watch?v=mQx_VmC-Qu5w

[9] Atualmente o Gato Negro se organiza em torno da pauta vegana: facebook.com/gatonegrovegano

[10] facebook.com/4vinte5

[11] adbusters.org

[12] facebook.com/drncortes

[13] Teaser da Exposição Enclaves: youtube.com/watch?v=E6-Ni-SO9iYo

[14] youtube.com/watch?v=czGqLn9Wupw

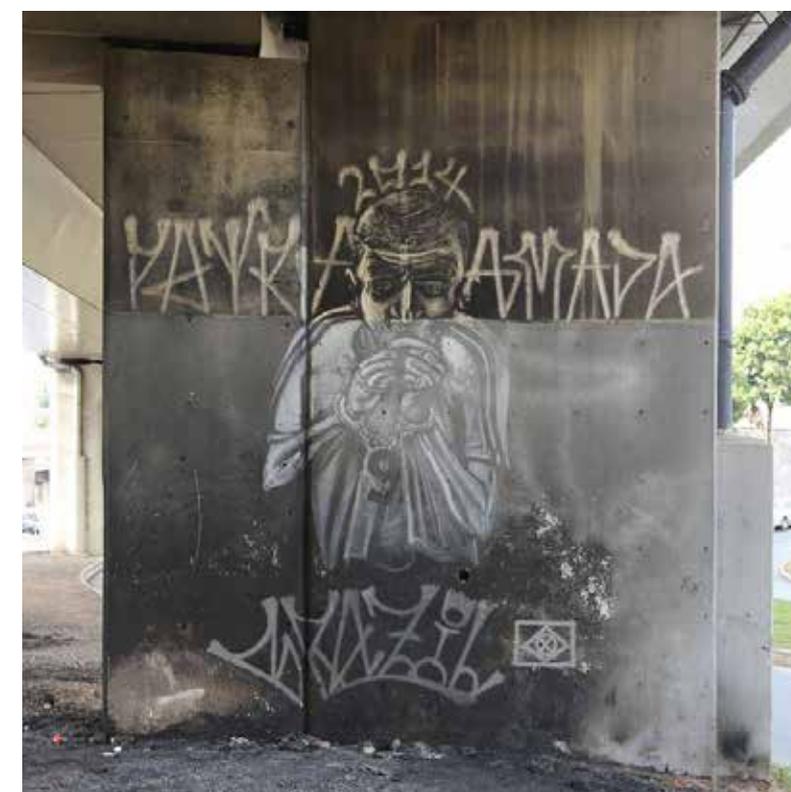
[Fig. 02] Drin + Comum.
Foto: Comum.
Fonte: facebook.com/umcomum

tempo foi a loja do 4e25¹⁰. Um sábado por mês aconteciam os encontros do Enclaves. O grupo debatia sobre a rua, assistíamos filmes, vários vídeos do Adbuster¹¹, aconteciam os debates e depois íamos para a rua. Era um grupo vandal, tinha uma galera do bomb, do grafite...

Indisciplinar: Muito lambe-lambe...

Comum: Muito lambe, foi a época do *boom* do lambe-lambe, do sticker. Isso foi em 2004.

Dez anos depois, em 2014 eu e o Drin¹² refizemos o Enclaves como uma exposição¹³, no Espaço Ystilingue¹⁴, lá no Maletta, com uma programação que dialogava com o Enclaves original, e foi nessa exposição que fizemos esse trabalho que alterava as publicidades dos pontos de ônibus. As publicidades eram retiradas dos pontos, e quando acumulamos umas vinte ou mais fizemos uma oficina coletiva com umas dez pessoas, que





consistia justamente em alterar as mensagens dos banners e voltar com eles para os pontos de ônibus. Foi o Enclaves quem trouxe para BH esse diálogo entre arte de rua e a publicidade e propaganda.

Indisciplinar: No Nós, Temporários, vocês também fizeram algo parecido usando placas de trânsito, como com o *PARE Andrea Neves*.

Nós, Temporários¹⁵

Comum: O Nós, Temporários nasceu em 2013, nas manifestações, a partir da experiência com aquele bandeirão, o *Unfair Players*:

[15] facebook.com/Nós-Temporários-505720246182481 youtube.com/channel/UCyDowtiZ29hX-kCS-9PdFVcw

[Fig. 03] Produção do Bandeirão (14x7m).
Foto: Nós, Temporários.
Fonte: <https://goo.gl/NUhfnZ>

FIFA, Police, Anastasia. Depois de uma assembleia, a galera se reuniu e fez o bandeirão, claro que não foi tão simples assim! (Risos). A intenção era atingir a mídia internacional, até por isso ele era em inglês. Foi algo muito espontâneo, nesse momento o Nós ainda não existia. Eu participei da segunda produção de bandeirões, que foram o *Fora Clésio Andrade* e o *CPI do Ônibus*.

Nesse contexto, nos inscrevemos num edital para um festival em Brasília, para dar uma *Oficina de Bandeirão*. Quando chegamos lá, estava tendo uma manifestação gigante, era Sete de Setembro de 2013, nós levamos o bandeirão *Unfair Players* e, obviamente, decidimos abrir em frente ao Congresso. Aquele bandeirão era um acontecimento, inclusive ele rodou bastante, chegou a viajar sozinho pra ser aberto em outras cidades. Boa parte da força do Nós, Temporários estava concentrada nos bandeirões.

E aí aconteceu um episódio que foi totalmente circunstancial: no meio do caminho rumo ao Congresso havia uma barreira policial que estabeleceu uma linha e ordenou que dali não poderíamos passar, e ali ficamos, obedecemos estritamente às regras e abrimos o bandeirão lá mesmo, começamos a filmar e de repente a polícia jogou o spray de pimenta na cara da galera. Todos começaram a tossir, aquela bosta toda, e quem estava filmando, com muita sagacidade, jogou a câmera no policial e perguntou: “*Capitão Bruno, a gente não ultrapassou o limite que o senhor impôs, e mesmo assim o senhor agrediu a gente com o gás, por quê?*”, e o capitão respondeu: “*Por que eu quis*”. Publicamos isso no Youtube e o vídeo¹⁶ rapidamente se tornou um viral. No dia seguinte pela manhã a CBN já estava comentando o caso. Esse acontecimento potencializou demais a nossa presença em Brasília.

[16] [youtube.com/watch?v=qKMEej-ptoE](https://www.youtube.com/watch?v=qKMEej-ptoE)

[17] grupoempreza.com

Nesse mesmo festival conhecemos o Grupo EmpreZa¹⁷, um grupo de performance muito forte e muito político, mas sem

ser panfletário, com um trabalho pautado nos limites do corpo. Rolou uma afinidade entre os grupos e rapidamente começamos a trabalhar juntos. A partir da experiência com o vídeo do Capitão Bruno, pegamos um procedimento do Grupo EmpreZa que era trabalhar com sangue, eles tinham todo o know-how com enfermagem e tudo, fomos a um ateliê na UnB, coletamos sangue de todo mundo, e com um procedimento que era nosso, pintamos um bandeirão com os dizeres *PORQUE EU QUIS*. Na verdade, só o “EU” foi pintado com esse sangue. Fizemos um vídeo^[18] e esse bandeirão foi instalado numa rodovia em Brasília.

Um ano depois, em junho de 2014, durante a Copa do Mundo, fomos convidados para uma residência artística do Grupo EmpreZa no Rio de Janeiro, eles estavam fazendo uma retrospectiva dos 13 anos do grupo^[19], naquela pérola da gentrificação, que é o Porto Maravilha. A retrospectiva foi no MAR^[20], na época o Museu do Amanhã ainda estava em construção.

Era um contexto superestranho, pois estávamos no Rio, no MAR – esse nome, que é uma homenagem à família Marinho –, com grana do museu, durante a Copa, e a convite do EmpreZa para fazer uma ação política. Era um contexto muito favorável, mas ao mesmo tempo, muito delicado, tudo era potencialmente uma armadilha. Estávamos a convite do EmpreZa e não podíamos vacilar com eles.

O Grupo EmpreZa tinha duas galerias no MAR, uma era a retrospectiva propriamente dita, com o acervo deles em exposição, e a outra era um espaço experimental onde aconteciam as performances. As paredes dessa segunda sala eram brancas, e ao longo da exposição as pessoas iam intervindo e rabiscando, e ela ia ficando toda pixada. Nossa primeira ação foi pintar a contraforma de branco, deixando as letras pixadas, com os dizeres *MAR DE PEIXE GRANDE*, que era uma alusão aos

[18] [youtube.com/watch?v=hDyVhpzXwgU](https://www.youtube.com/watch?v=hDyVhpzXwgU)

[19] grupoempreza.com/eucomovoce

[20] museudearte-dorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=1080



[Fig. 04] Mar de Peixe Grande (11m x 3 m), Nós, Temporários na exposição-residência ‘Eu como você’. Foto: Nós, Temporários. Fonte: <https://goo.gl/NUhfnZ>

Marinho, e ao fato de estarmos naquele museu. Isso nos levou a um embate com o diretor do museu, Paulo Herkenhoff, que quis esclarecimentos sobre a nossa intervenção. Ele subestimou completamente o que estávamos propondo ali, chegou a insinuar em algum momento da conversa que éramos agitação e propaganda do PSTU. E isso trouxe questões para o grupo. Apesar de estarmos a convite do EmpreZa, éramos um grupo de midiativismo em um espaço de arte...

Essa experiência do MAR foi a mais desafiadora pra nós, tínhamos que nos reinventar o tempo inteiro, porque de alguma forma estávamos ali fazendo uma panfletagem, trazendo questões políticas que estavam reverberando desde as Jornadas de Junho, e não necessariamente questões do campo da arte, mas ao mesmo tempo tínhamos a retaguarda do museu...

Indisciplinar: Mas o bandeirão no MAR estava previamente acordado com o museu?

Comum: Não. Nós levamos o bandeirão, inclusive, lá nós mudamos o bandeirão de *Unfair Players: FIFA, Police, Anastasia* para *Unfair Players: FIFA, Police, Ourselves*. Essa seria a nossa grande ação: abrir o bandeirão lá. E abrimos na tora. Os seguranças manjaram a nossa movimentação subindo pro último andar com aquele tecido enorme, teve um clima tenso, e em um determinado momento gritamos: *perdeu!*, o bandeirão já estava ancorado e abrimos na fachada²¹. Os seguranças quiseram recolher, nós

[21] [youtube.com/watch?v=xsDIWxQ_Dj0](https://www.youtube.com/watch?v=xsDIWxQ_Dj0)

resistimos, mas foi uma ação rápida, ele deve ter ficado lá uns 15 minutos.

Depois disso, nós debatemos, assumimos nosso lugar de contradição e chegamos a um conceito que orientou a nossa última ação, que foi o *Parte de um Plano Maior*, com a qual participamos do *Serão Performático: Como Chama*²². Estes *Serões Performáticos* eram um conjunto de performances temáticas que aconteceram semanalmente ao longo da retrospectiva do EmpreZa, cada *Serão* uma tinha um convidado externo, este *Serão* específico, em que o Nós foi o convidado tinha como temática o fogo. O EmpreZa executou suas performances, umas inéditas, outras do acervo deles, e incluímos algumas performances nossas, uma delas foi a distribuição de coquetéis molotov com o rótulo que produzimos com os dizeres *Parte de um Plano Maior*. Parte da performance era uma linha de montagem desses coquetéis molotov, o combustível era a água da Baía de Guanabara.

E essa passagem pelo Rio foi a experiência derradeira do Nós, Temporários. Esse nome já fala por si, o grupo se assumiu como um coletivo de ocasião, tudo foi muito circunstancial, primeiro o bandeirão, depois Brasília, depois o Rio...

Indisciplinar: 2013 e 2014 foram muito assim, as coisas iam acontecendo de forma atropelada. Mas, se o Nós, Temporários surgiu nesse contexto, e em alguma medida, com a função de dar conta dos diálogos de 2013 e 2014, faz sentido que ele tenha acabado junto com o ciclo das Jornadas.

Comum: Sim, depois até tentamos emplacar outros editais, mas a coisa foi deixando de fazer sentido. Acho importante frisar que esse primeiro bandeirão, o *Unfair Players: FIFA, Police, Anastasia*, foi produzido no contexto da Ocupação da Câmara, antes da existência do Nós, Temporários, por uma galera que

[22] [youtube.com/watch?v=XFTyvX6jBGM](https://www.youtube.com/watch?v=XFTyvX6jBGM)

[Fig. 05] Bandeirão no Museu de Arte do Rio. Foto: Nós, Temporários. Fonte: <https://goo.gl/NUhfnZ>



já estava envolvida com a arte e ativismo, ativismo, ou melhor: midiativismo. Acho que este terceiro termo é o mais adequado. A conceituação do Nós no campo da arte foi muito complicada, o coletivo se encaixava melhor à noção de midiativismo...

Indisciplinar: Curioso que, quando penso em midiativismo sempre me vêm em mente coletivos como o Mídia Ninja ou o Maria Objetiva²³...

Comum: Isso é o que poderíamos chamar de mídia independente, é o que o CMI²⁴ se propunha desde sempre, são coberturas aos modos da grande mídia, mas com outras narrativas. O que o Nós desenvolvia eram dispositivos de mídia, mais do que dispositivos de arte, por isso mídiativismo e não ativismo.

Indisciplinar: Há um campo comum entre todas essas coisas, arte de rua e publicidade se confundem...

Comum: Sim, tem um lambe do coletivo Culundria Armado²⁵, o *Masturbe seu Urso*, e um sticker dessa mesma galera, o *Poesia em Pele de Propaganda*, que representam muito bem essa potência de comunicar e afetar que é própria da propaganda.

2013

Indisciplinar: No Indisciplinar debatemos muito sobre as relações entre as Jornadas de Junho e o golpe, fazemos a leitura de que Junho de 2013 já era 'o ovo da serpente', e são diversas as especulações sobre o assunto. Como é que você avalia, vê alguma relação, já era 'parte de um plano maior'?

Comum: Interessante isso, porque a gente pode ter sido meio messiânico naquele momento. Se por um lado faz sentido o Nós, Temporários ter acabado junto com as Jornadas, também faria sentido ele ter voltado com essa história de golpe, né? Rolaram algumas tentativas, mas nada se concretizou. Eu acho que o Nós

[23] flickr.com/photos/mariaobjetiva

[24] midiaindependente.org

[25] flickr.com/photos/culundria



[Fig. 06] 26 de junho de 2013.

Foto: Fernando Henrique de Oliveira.
Fonte: <https://goo.gl/NUhfnZ>

não ter voltado no contexto do golpe reflete um desnorreamento que é geral. Naquela época tínhamos um inimigo definido: *FIFA, polícia, Anastasia*. Claro que não se resume a isso, mas tínhamos para quem direcionar nossa insatisfação, e de repente chegou um contexto em que, é claro que é golpe, mas ficamos todos sem entender nada no meio de um tiroteio.

Indisciplinar: Uma coisa muito intrigante de 2013, que circulava e que já não circula mais – não saberia explicar como ou por que –, era uma certa energia que mobilizava as pessoas, uma vontade de fazer algo, de fazer junto, mobilizando inclusive pessoas com ideologias e comportamentos muito distintos. Isso era absolutamente surreal! Aquela multidão que ia junta, a pé, dias e dias seguidos do centro à UFMG. E o pessoal que estava na linha de frente, dentre eles, vários pixadores, trocando porrada com a polícia...

Comum: Eu lembro que o Pavor estava apavorando na linha de frente! A favela também estava presente...

Indisciplinar: Torcidas organizadas...

Comum: Agora a favela já não desce mais pra manifestação nenhuma. Inclusive isso me lembrou de uma manifestação que eu tive que tirar o Pig do meio de uma confusão, porque a galera da favela estava querendo dar porrada em quem estivesse com bandeira, e o Pig era da Consulta Popular e do Levante Popular da Juventude e estava com uma bandeira, os caras já trocando no soco, e o Pig tentando dialogar... E não dá para saber se essa galera estava fazendo isso por livre e espontânea vontade ou se estava rolando uma grana por ali... Pra mim, 2013 e 2014 foi o desencanto total porque não passou de uma grande confusão. Tiveram vários momentos estranhos naquelas manifestações. Essa coisa de não poder levantar bandeiras, vários figuras estranhas que pareciam muito serem p2. Teve um episódio

em que eu fui pixar as palavras de ordem que estavam sendo gritadas por aquele coletivo que marchava junto na rua, e fui agredido por manifestantes que queriam me entregar para a polícia, tive que correr demais para não apanhar. Estávamos ali, lado a lado com fascistas, tinha, uns apanhando da polícia e outros tirando foto com ela. Tinha muita energia, mas não tinha organização.

Indisciplinar: E o que sobrou de 2013 foram os verde-e-amarelos.

Pixo

Indisciplinar: Acho que podemos migrar para o pixo. Não que o pixo possa ser entendido como uma forma de ativismo, mas ao mesmo tempo tem todo um conjunto de pontos comuns, como a dimensão desejanste do 'eu vou fazer por que eu estou afim'...

[Fig. 07] Paz, Justiça e Liberdade. GG P.E.
Foto: Comum.
Fonte: facebook.com/umcomum



Comum: A melhor imagem disso é o Pavor na linha de frente, um dos maiores pixadores de BH que já não está mais na ativa. Trata-se justamente dessa energia, ele queria quebrar o sistema, mas não tinha um alvo preciso. E o pixo é esse vandalismo gratuito mesmo, é essa potência, essa energia. A diferença é que o direcionamento do pixo é estético. Aliás, nem sei se é tão diferente assim, as manifestações também são superestéticas, com aqueles pneus queimando, as concessionárias quebradas. Eu vejo a pixação muito sob este viés vândalo, mas isso tem mudado.

Indisciplinar: Sim, há uma justificativa política como forma de legitimar o pixo, mas o que move ainda é esse tesão, essa energia de que falávamos.

Agora, encerrar 2013 como um grande pixo é muito interessante, sobretudo na perspectiva de Neil Smith²⁶, da gentrificação, na qual se promove a degradação do território para que seu valor caia, e em seguida o capital se aproprie deste mesmo território a preços baixos. De alguma forma, Junho de 2013 fez isso com o Brasil em uma escala enorme.

Comum: Essa comparação é muito pertinente, isso aconteceu. Me lembro de uma noite de manifestação que eu não fui, e que a galera quebrou a Praça Sete inteira. E pelo que contaram a polícia estava parada a dois quarteirões com os giroflex ligados, e não fizeram nada. No dia seguinte vêm as notícias nos jornais e na televisão, sendo que deixaram quebrar tudo, do mesmo jeito que deixam a Aarão Reis toda zoada pra depois chegar com um projeto de entregar pra CUFA²⁷.

Indisciplinar: Comum, há uma chave entre produção de espaço e produção de cultura, que se manifesta de forma ainda mais potente na metrópole, a partir da qual podemos pensar que determinada cultura produz determinadas espacialidades, e que

[26] Neil Smith produziu todo um aparato teórico a fim de explicar o fenômeno da gentrificação. Smith nomeia como rent gap a diferença entre o valor imobiliário corrente de um imóvel, ou conjunto de imóveis, e o valor potencial do mesmo, este hiato financeiro é o alvo de investidores que empreendem os processos de gentrificação. Quanto menor o valor de mercado, ou seja, quanto mais degradado estiver o território, maior o rent gap.

[27] cufa.org.br

[28] Digressão desenvolvida por Paola B. Jaques em *Estética da ginga* (2011) pp. 69-71.

[29] Trailer do filme: [youtube.com/watch?v=sq127r8Bkp-g&t=4s](https://www.youtube.com/watch?v=sq127r8Bkp-g&t=4s)

[Fig. 08] Anti-copa!
Foto Comum.
Fonte: [flickr.com/photos/comum](https://www.flickr.com/photos/comum)

também, espacialidades produzem efeitos na cultura e assim por diante, como você pensa isso com relação ao pixo enquanto manifestação e transformação da paisagem urbana? Têm alguns casos interessantes disso, como o da produção do samba a partir da experiência dos corpos que se esgueiram pelos becos esburacados, curvos e íngremes das favelas – não raro, corpos bêbados –, não como consequência óbvia da espacialidade da favela, mas como manifestação indelevelmente carregada por essa experiência corpórea²⁸. Outro caso muito citado – e não saberia dizer quem é o autor dessa análise – é a comparação das estéticas do pixo de São Paulo e do Rio de Janeiro, a pixação de São Paulo tem uma pegada megalomaniaca, o tag reto, que relê a própria estética dura e ortogonal de São Paulo, e que ao mesmo tempo dialoga com esse corpo que se estica com o extensor para fazer as letras de rolinho, já no Rio o pixo é menor, mais orgânico, mais rápido e tem a ver com a paisagem...

Comum: Isso me lembrou de uma cena de um desses documentários sobre pixo, se não me engano, o *Luz, Câmera e Pixação*²⁹, que me chamou muito a atenção: um cara, no Rio de



Janeiro, faz uma escalada fabulosa, passa por um paredão, se fosse um paulista teria esparrado um pixo gigante, e aí ele vai lá na ponta, numa pedrinha, faz um pixo pequenininho, e vai embora. E é isso, aquela pedra tem 300 anos, e se esse pixo ficar ali 50 anos, pro carioca tá bom demais! Ele pixa pensando em fazer uma relíquia, já o paulista pixa pensando que vai durar cinco anos, e olhe lá. Então, inclusive o tempo daquele território faz a diferença.

Indisciplinar: Sim! De um modo ou de outro o pixo é vivenciado por todos na metrópole, do morador de rua usuário de crack, ao morador de condomínio fechado usuário de helicóptero. O próprio promotor que fez aquela grande perseguição ao pixo aqui em BH é um figura completamente afetado pela pixação, negativamente afetado.

Comum: É, o pixo é essencialmente afetivo.

Indisciplinar: O afeto conjugado é quase sempre negativo, não é verdade? (Risos)

Comum: Sim, o afeto é algo que pensamos muito pouco, é uma palavra muito mal utilizada. E não sei, essa pergunta é difícil, eu nem me considero um pixador, eu pixo, mas não é um modo de vida que eu leve com tanta intensidade. Mas a minha relação com o pixo é muito específica, é diferente da de 99% da população, essa coisa de olhar para as tags e reconhecer: 'olha ali, é fulano de tal', essa teia que criamos é muito rica, mas ao mesmo tempo muito restrita, e temos que reconhecer isso.

Nessa posição de assumir a defesa do pixo, recentemente fizemos aquela articulação daquele vídeo, *Somos tod@s arte de rua*³⁰, e uma das críticas que mais me tirou do lugar foi feita inclusive por um grafiteiro. Ele falou: 'Pô, agora vocês vão fazer videozinho em defesa da pixação? Neguim sai de casa pra pixar,

[30] [youtube.com/watch?v=Gd-TOCNZ-JZM](https://www.youtube.com/watch?v=Gd-TOCNZ-JZM)

sabendo que é ilegal, gosta exatamente porque é ilegal e aí vocês vão fazer videozinho de defesa? Tá tirano, né?'. E realmente, ninguém está nessa de inocente.

Indisciplinar: Aí a conversa volta no midiativismo. Aquele vídeo é uma forma de dialogar com esses 99%.

Comum: Sim, o vídeo teve sua função, mas a crítica realmente me afetou. Todo mundo roda, e se a reação da PM ou da Justiça for desproporcional, azar o seu. O Goma se deu mal, e isso é triste, mas é uma operação que do ponto de vista da pragmática higienista faz todo o sentido, ele se constituiu o maior pixador do Brasil, e se tornou um alvo fácil.

Indisciplinar: Rodar faz parte. Somando todas as idas e vindas, ele ficou um ano preso, e sempre por coisas que ele não fez, o que deixa o caso ainda mais surreal.

Comum: O caso do Goma extrapolou, rodar virou a sina dele. Ele não teve nenhuma pixação em flagrante. Ele só foi pego porque alteraram as regras do jogo para poder pegá-lo.

Indisciplinar: O pixo tem um efeito muito interessante, por ser tão contraditório, arriscado, ilegal, e ainda assim acontecer com tanta intensidade, ele acaba por ridicularizar o normal e o 'bom-gosto'.

Comum: São Paulo deixa isso muito claro, mesmo com a prefeitura higienista do João Doria batendo de frente, a pixação persiste.

Indisciplinar: Uma das conclusões da dissertação, *Pixo e direito à cidade*³¹ foi compreender por que só em Belo Horizonte houve repressões tão fortes, em termos de prisões. Uma das hipóteses foi a da assinatura coletiva. Em São Paulo, os pixadores assinam

[31] Dissertação de mestrado em direito na UFMG do autor Felipe B. F. Soares, *Pixo e direito à cidade* (2016): [issuu.com/felipesoares71/docs/disserta_____o_felipe_soares_-_vers__](https://www.issuu.com/felipesoares71/docs/disserta_____o_felipe_soares_-_vers__)

coletivamente, então quando você vê escrito *Cirpta* ou *Loucuras*, pode saber que tem pelo menos quatro pessoas envolvidas nessa produção, então na hora de incriminar, pra saber quem fez fica complicado. E no Rio de Janeiro é simplesmente ilegível. Enquanto aqui em Belo Horizonte o pixo é individual e caligrafia mais utilizada é legível. Qualquer criança alfabetizada consegue ler Maru na Igrejinha da Pampulha.

Comum: É a iconoclastia de Belo Horizonte, o Goma é completamente iconoclasta, ele quer ser ele, está no Facebook, ele tem uma loja, e ele é um marqueteiro no melhor sentido, e ele promove a marca dele, faz festas, o trabalho dele é admirável...

Punks

Indisciplinar: E tem o movimento punk, do qual você participou, que foi quem começou com tudo isso em BH, a galera do Gato Negro, foram os primeiros a ocuparem o Viaduto de Santa Tereza antes mesmo do Duelo de Mc's, e também iniciaram de alguma forma esse movimento carnavalesco com o Carnaval Revolução³².

Comum: Sim, o Domingo 9 e meia foi quem fez a primeira Praia da Estação.

Indisciplinar: Em termos de visão de espaço e de leitura da rua, os punks estavam à frente.

Comum: Quando eu lembro das pautas que eram levantadas no Carnaval Revolução, no início dos anos 2000, já eram todas essas pautas que hoje estão aí: feminismo, movimento negro, LGBT, direito à cidade, veganismo, mídia livre, grafite, pixação, tudo isso já estava ali de uma forma radical e muito vanguardista. Estão assuntando a possibilidade de fazer um Carnaval Revolução 2018, vamos ver se acontece, o que seria muito bom, pois poderia

[32] [facebook.com/carnavalrevolucao](https://www.facebook.com/carnavalrevolucao)



[Fig. 09] Culundria Armada + Cidadão Comum. Foto: Comum. Fonte: flickr.com/photos/comum

ser uma boa oportunidade de reaglutinar tudo isso que está fragmentado. Depois de 2013, e ainda mais depois do golpe, houve uma grande desarticulação de pautas. A própria APH apresentou a fragilidade de um movimento horizontal diante da incompatibilidade das pautas: 'o movimento LGBT é só pra quem é LGBT, o movimento negro é para os negros'...

Indisciplinar: Isso tem muito a ver com as temporalidades simultâneas dessa política multitudinária, se por um lado tudo surge e se reorganiza com uma velocidade muito grande, as ocupações, as manifestações, as organizações, ao mesmo tempo é muito lento o processo de entender como orientar tudo isso em um sentido comum. E nesse meio tempo de desarticulação, a luta de classes vai perdendo potência...

Comum: É, e faz sentido que seja assim, mas antes éramos capazes de juntar tudo isso em uma potência só, e hoje essa potência unificada se perdeu. Eu lembro de momentos incríveis dos blocos do Carnaval Revolução, esse evento merece uma nova edição, merece um estudo. Esse pessoal tinha um pioneirismo que não tem explicação.

Indisciplinar: Por falar em pioneirismo punk, essa sua sacada de usar esse nome, Comum, é bastante interessante, porque quando você adotou esse nome o debate acadêmico em torno do comum, de Hardt e Negri³³ e outros, ainda não era nem um pouco popular.

Comum: Eu aprendi a fazer stencil justamente no Carnaval Revolução, na época me pareceu uma técnica muito potente, e um dia em casa eu fiz um, em uma chapa de radiografia, era um rosto qualquer, uma fotografia de um homem negro que estava em um calendário, se não me engano era um cubano, tinha ficado bonito, mas era gratuito, e dali veio essa sacada como marca: Cidadão Comum. E o meu trabalho a partir dali começou a girar

entorno disso. E apesar passar a existir no meu trabalho esse personalismo iconoclasta, era a multiplicidade do genérico que me atraía, eu cheguei a fazer um stencil que era: *Cidadão Comum não designa um indivíduo, Cidadão Comum é um signo coletivo*, a ideia a princípio era de que outras pessoas usassem o Cidadão Comum, e rolou, houve trabalhos feitos por outras pessoas próximas a mim que assinaram como Cidadão Comum. Na época tinha o fenômeno Luther Blissett, que era um ícone revolucionário fake criado por anarquistas italianos para ser um 'herói', e todos manifestos anarquistas e pixos passaram a ser assinados por Luther Blissett, que no fim das contas não era ninguém.

Indisciplinar: Muito obrigado, Mano!

[33] Principalmente no livro Bem-estar comum (2016).

a

r

i

g

t

o

s

Concreto Vivo: O direito à cidade em perspectiva¹

Living Concrete: Another view on the
people's right to the city¹

Janine Figueiredo de Souza Justen*

Resumo

Este artigo traz à tona as tensões entre lugar de fala, performance e conteúdo testemunhal a partir da noção de bios midiático (SODRÉ, 2006) para investigar a construção de um outro discurso que não é público ou privado, livre ou institucional, mas de afeto, acesso e visibilidade na luta pelo direito à cidade lefebvriano. Como estudo de caso, a proposta de intervenção artística do português Alexandre Farto (Vhils) no Morro da Providência, região central da cidade do Rio de Janeiro, nos meses de setembro e outubro de 2012. A favela mais antiga do Brasil, que hoje sofre com desapropriações sistemáticas das camadas populares e descaracterização de patrimônios histórico-culturais em prol das obras de revitalização do Porto Maravilha à sombra dos megaeventos esportivos, faz-se expressão emblemática dos impactos da adoção de estratégias de planejamento do urbanismo do espetáculo (MARICATO, 2015) nos países em desenvolvimento. O artista utiliza sua estética do vandalismo para escancarar processos de gentrificação e de políticas públicas elitistas e excludentes, que atravessam um projeto de cidade corporativa (VAINER, 2013). Uma apropriação que, alheia ao capital, nutre genuinamente cenários em comum estado de degradação com valores sensíveis às faculdades humanas; um manifesto identitário legitimador que invoca, na beleza do concreto vivo (GUATTARI, 1992), cidades para cidadãos.

Palavras-chave: Direito à cidade; gentrificação; visibilidade; Morro da Providência; Vhils.

Abstract

This research brings to light the tensions between place of speech, performance and testimonial contents from the notion of mediatic bios (SODRÉ, 2002) to investigate the construction of another speech that is neither public nor private, free or institutional, but of affection, access and visibility as in the lefebvrian fight for the right to the city. As a case study, the artistic intervention proposition of the Portuguese Alexandre Farto (Vhils) at the Morro da Providência, in the central region of the city of Rio de Janeiro, in the months of September and October/2012. Brazil's oldest favela, that today suffers with systematic expropriations of the lower classes and mischaracterization of historic-cultural heritage in favor of revitalization developments of Porto Maravilha, in the shadow of the sports mega-events, makes itself a flagship expression of the impacts generated by the impacts of the spectacle urbanism strategies (MARICATO, 2015) on developing countries. The artist uses his vandalism aesthetics to blow open gentrification processes and elitist and exclusionary public policies that cross a corporative city project (VAINER, 2013). An appropriation that, unbeknownst to the capital, gently nurtures scenarios in common states of degradation with values sensible to the human faculties; a legitimating manifest of identity that evokes, in the beauty of the living concrete (GUATTARI, 1992), cities for citizens.

Keywords: hermeneutic circle; resonant body; becoming-child; urban interventions



Introdução

Primeiramente, *Fora Temer*. Impensável seria para essa pesquisadora situar o seu lugar de fala enquanto mulher, latino-americana, jornalista contra hegemônica, militante de esquerda, entusiasta das causas dos movimentos sociais de luta pela moradia e das intervenções artísticas populares nas grandes cidades sem, antes de qualquer argumentação, chamar a atenção do leitor para o atual cenário político brasileiro: vivemos um golpe, um golpe parlamentar-jurídico-midiático. Represento a resistência de muitas vozes – mais fortes e anteriores à minha própria – que, apesar de historicamente silenciadas, cerceadas na lógica de um poder normativo excludente e violento, não deixaram de encontrar motivação (e brechas) para se (re)organizar.

Sob as curtas rédeas de um governo ilegítimo – de fato, mas não de direito – sentimos em nossos ombros o peso do desmonte do Estado e de prerrogativas coletivas a duras penas conquistadas em prol de privilégios individuais aristocráticos, de ódio e revanchismo de classe, da ordem da concentração e acumulação do capital e do falso moralismo: a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), o Sistema Único de Saúde (SUS), a Previdência Social, os programas de ação afirmativa, o acesso à educação pública gratuita e de qualidade e os esforços de garantia à moradia digna, com oferta de serviços e infraestrutura adequados – todos severamente ameaçados ou já em vias de aniquilamento prático através de Medidas Provisórias (MPs), Projetos de Leis (PLs) e Projetos de Emenda Constitucional (PECs) que transitam, de assalto, no Palácio do Planalto desde agosto de 2016.

Assim, dou o tom à premissa básica deste artigo: no Brasil e, em particular, na cidade do Rio de Janeiro, região sudeste do país, cujos representantes se voltam a conservadorismos elitistas e

[1] Trabalho apresentado em formato Comunicação no V Congresso Internacional de Cidades Criativas, Universidade do Porto, Portugal (jan/2017). Esta versão encontra-se revisada e ampliada.

fundamentalismos religiosos dos mais arbitrários, os processos de legitimação dos enunciados impactam sobremaneira as condições de ocupação do espaço público. O direito à cidade é dado e exercido pelo discurso, a partir do qual se atribui classe e cor à face da violência urbana e, como resultado, se criterizam artificios para impor e justificar a segregação territorial: especulação imobiliária, com índices astronômicos de aluguel e de Imposto Predial Territorial Urbano (IPTU) nas áreas centrais, ausência ou escassas opções de saneamento básico nas favelas e comunidades periféricas e de coleta de lixo, malha de transporte municipal e intermunicipal, assistência médica, lazer e serviços diversos do setor terciário insuficientes no entorno residencial.

Proponho um recorte restrito e pontual acerca da luta pela moradia entre as camadas populares urbanas. Sem qualquer pretensão de traçar panoramas ou diagnósticos para as favelas brasileiras, quiçá cariocas, minha atenção se volta exclusivamente para o Morro da Providência, antigo Morro da Favella, e, dentro dele, para uma situação, por sua vez, também bastante específica: quer-se pensar os possíveis impactos sobre o acesso e as garantias do direito à cidade, em especial do direito à moradia na região, a partir de uma intervenção artística realizada nos meses de setembro e outubro de 2012 pelo português Alexandre Farto, o Vhils, em meio às obras faraônicas e remoções forçadas no cenário dos megaeventos esportivos que assolaram os centros comercial e cultural da cidade enquanto cidade-sede – Pan Americano (2007), Copa das Confederações (2013), Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016).

Uma intervenção real no processo de configuração da urbe que, *descascando a superfície* numa espécie de autopoiese (GUATTARI, 1992), revela um meio urbano que não só é olhado, mas olha, que não só é afetado e construído, como também afeta e constrói: concreto vivo. A arte da *estética do vandalismo*

transgride as regras do poder normativo e subverte o *status quo*, porque quando ela *dá a ver* um outro possível rearranjo de elementos estéticos justapõe, em igual escala de hierarquias, o olhante e o olhado, produz e provoca novos significados e sentidos para uma realidade já banal e naturalizada pela violência cotidiana.

Rio de Janeiro, um empreendimento?

O direito à cidade lefebvriano, então, que defende a ocupação de um *habitar* frente a um *habitat* (LEFEBVRE, 1968)², é posto à margem pelo planejamento estratégico das cidades-empresa; ainda que prevista no Estatuto das Cidades, de julho de 2001, a agenda dos planos diretores participativos e da regularização fundiária no que tange os imóveis ociosos e a função social da propriedade (MARICATO, 2015). “Privatizaram o que devia ser comum e construíram regimes fragmentados cuja principal via de acesso se dá pela dinâmica do poder de compra, intensificando exponencialmente os níveis de exclusão social” (NEGRI, 2003, p.20). Por mais que a construção civil tenha sido uma das esferas prioritárias das últimas políticas de crescimento econômico, com o financiamento e federalização do Programa de Urbanização de Favelas, por exemplo, retoma-se a visão empresarial dos projetos habitacionais com o Programa Minha Casa Minha Vida (MCMV), deixando intocada a questão da distribuição da terra e formalizando as condições especulativas para o *boom* do mercado imobiliário.

É sobre a formação desta *cidade corporativa* (VAINER, 2013), em condição do não reconhecimento da existência de seus conflitos sociais, que decorrem as ideias de *revitalização* ou *requalificação urbana*. Essa abordagem estratégica da cidade, que remete a técnicas de administração de empresas, como o próprio nome sugere, chega ao Brasil nos anos 90, com a adoção das políticas

[2] Enquanto a noção de *habitat* se reduz a espaço físico, delimitado e pontual, *habitar* remete a espaço simbólico e abarca o ambiente social em suas interações, reconhecimentos e experiências; interliga os ideais urbanos humanistas (ou filosóficos), os sistemas administrativos de cunho operatório e a lógica da oferta de serviços – é uma estratégia global de ocupação do território que associa, para além da garantia da propriedade em si, a assistência e a promoção de recursos necessários para o desenvolvimento de uma estada plena.

[3] Em 1989, assume-se frente ao Fundo Monetário Internacional (FMI), Banco Mundial, Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e do governo norte-americano as ditas regras universais da economia neoliberal para a América Latina: disciplina fiscal, taxa de câmbio competitiva, liberalização do comércio exterior, privatização de estatais, o livre e direto investimento de capital estrangeiro etc.

[4] “A palavra em português, *gentrificação*, é geralmente entendida como o processo de mudança no estoque imobiliário, nos perfis residenciais e padrões culturais, de maneiras semelhantes aquelas bem documentadas nas cidades da América do Norte, Europa e América Latina” (GAFFNEY, 2013, p.7).

neoliberais sancionadas pelo Consenso de Washington³. Na cidade do Rio de Janeiro, a noção se mostra mais firmemente a partir do governo Cesar Maia (1993-1996), com a consultoria dos responsáveis pela criação do projeto da Barcelona olímpica de 1992 (SANT’ANNA; PIO, 2015).

Reorientam-se tanto a concepção de política pública quanto as formas de organização do território urbano a fim de mascarar as contradições existentes entre as propostas dos megaeventos e as demandas populares locais através de intensas produções imagéticas e ideológicas: justificam-se grandes obras de mobilidade, remoções forçadas de favelas e ocupações urbanas e renovação de áreas ditas *degradadas*, como no caso da região portuária que abarca o Morro da Providência com o projeto *Porto Maravilha*. O *gerir social* passa a se relacionar fundamentalmente à expansão dos mercados, onerando aos próprios conglomerados urbanos a disputa por atração de capital de investimento.

O fenômeno do *empreendimento urbano* (MARICATO, 2015) traz consigo as profundas mazelas da *gentrificação*⁴, cujo principal efeito é o aburguesamento e, conseqüentemente, o embranquecimento locais, para além de sensíveis modificações nos padrões culturais das áreas afetadas – o que pode levar à sua total descaracterização: o espaço se torna um mecanismo de poder mercantilizado, onde, numa alusão a Marx, se substitui o valor de uso pelo valor de troca. Criam-se verdadeiros e, não obstante, perigosos “espaços de distinção” (SANT’ANNA; PIO, 2015). Assim, a população carioca há quase três décadas parece reviver as obras monumentais do início do século XX que prometiam *progresso*, *modernização* e *embelezamento* ao Cais do Porto, às avenidas então alargadas do centro da cidade, praças e suas vias de acesso e, para tal, paga com sua própria interdição. O Rio de Janeiro do *Bota-Abaixo* (1902-1906) remonta um *passado que não passa*; novo tempo, velha

mentalidade. As semelhanças com os dias atuais podem ser facilmente percebidas nas palavras que se seguem, referindo-se, assustadoramente, ainda às longínquas intervenções urbanas de Barata Ribeiro e Pereira Passos:

A expansão dos valores do progresso acentua a complexidade da autoridade pública, encarada como agente de manutenção da segurança da população e base de todo o processo de regeneração; a operação de limpeza da cidade passou a incluir também o afastamento das “classes perigosas”, da nação subterrânea, daqueles que enfeivavam a cidade e provocavam tumultos, entendidos como manifestações de uma “barbárie colonial”
(RODRIGUES, 2009, p.88).

Pensar somente a exclusão, portanto, não é mais suficiente. Ela está aí, está dada e consolidada por anos a fio. Machado (2016) alerta que as favelas são autônomas, têm vida própria e mais ou menos independente, mas que pensá-las estritamente como uma *comunidade marginal* não só implica julgamento de valor, como abre caminhos para o paternalismo, o assistencialismo e para tentativas de imposição de normas e valores dos grupos de classes média e alta que deteriam as *soluções* para o histórico e não resolvido *problema social das favelas*. Para ele, outro pragmatismo de análise bastante questionável, e não menos grave, é considerar a existência de um único tipo de favelado, homogeneizando, massificando e reduzindo todo um grupo muito diverso – do qual pode emergir, inclusive, uma “burguesia favelada” (MACHADO, 2016, p.39) – a uma classificação superficial e descontextualizada que lhe é externa e extremamente vinculada à base geográfica em que se insere. “A cidade não oferece a todos a mesma coisa, mas a todos oferece alguma coisa” (SARLO, 2014, p.5).

Memórias urbanas, esquecimentos sociais

As décadas de 1890 e 1900, logo após a promulgação da Lei de Terras (1850) que instituiu, no Brasil, a terra como propriedade privada, são demasiadamente representativas da crise de moradia que assolava um então Rio de Janeiro decadente na indústria cafeeira, de imigrantes, escravos recém-libertos e soldados recém-chegados da Guerra de Canudos à deriva, com crescimento de parque domiciliar muito inferior ao populacional – nessa época, o número de cortiços, estalagens ou *casas de cômodos* passou de 642, com 9.671 quartos e 21.929 pessoas, para 1.331, com 18.866 quartos e 46.680 pessoas e a política de perseguição às habitações coletivas foi iniciada (MATTOS, 2008).

Em 1886, o Conselho de Saúde do Distrito Federal sugere a expropriação e a destruição de tais habitações, devendo seus moradores ser removidos para a periferia da cidade. Em 1889, cria-se a Empresa de Saneamento do Rio de Janeiro, que, em um ano, se torna proprietária de todos os conjuntos de moradia popular com exceção das chamadas *vilas operárias*, em tempo ainda bastante incipientes. Mais de três mil casebres foram derrubados. Para os desabrigados, nenhuma assistência do poder público. Ao contrário, a remodelação urbanística da virada do século foi acompanhada de leis municipais que proibiam tanto a construção de novos cortiços quanto atividades de reforma dos poucos remanescentes.

Descritos como indiscutíveis *infernos sociais*, os cortiços eram vistos como antros da vagabundagem e do crime, das epidemias e do vício, constituindo concreta ameaça às ordens social e moral do poder vigente. O maior e mais representativo deles foi, não à toa, o primeiro alvo. Sob as premissas de higiene e segurança públicas, mas sabidamente visando os interesses do capital imobiliário, o cortiço Cabeça de Porco, localizado entre as ruas do Riachuelo e Livramento, no centro do Rio, foi

demolido. Até mesmo a *Gazeta de Notícias*, jornal que por toda a campanha apoiara o prefeito e inflara a opinião pública contra as habitações coletivas do Cabeça de Porco⁵, não deixou de expressar algum assombro no momento efetivo do Bota-Abaixo:

Parece incrível o que se observou nessa ocasião. Moradores antigos da estalagem, habituados talvez a ameaças de medidas nunca levadas a efeito, só deixavam os seus aposentos quando estes começavam a ser destelhados. Então quem alli se achava, pode observar um espetáculo que não deixou de impressionar tristemente. Via-se sahirem d'aquelles quartos estreitos e infectos mulheres e homens que imploravam ás auctoridades os deixassem permanecer alli por mais 24 horas. Muitas destas mulheres e algumas crianças, banhadas em lágrimas, retiravam as suas camas, cadeiras, e outros objectos de uso (Gazeta de Notícias, 27 de janeiro de 1893)⁶.

Seus ex-moradores ocuparam em sequência o chamado Morro da Favella (hoje Morro da Providência), inaugurando uma nova forma de habitação das camadas populares no Brasil: as favelas⁷. “Surge, assim, uma nova categoria para designar um habitat pobre, de ocupação ilegal e irregular, sem respeito às normas e geralmente sobre encostas” (VALLADARES, 2005, p.26). A população do Rio aumentava a uma taxa geométrica anual de 2,8%, mas o total de moradias só crescia 1% no mesmo período. O descompasso entre esses dois valores trouxe não só o aprofundamento das desigualdades sociais como, também, o inchaço das casas existentes: a densidade domiciliar passava de 7,3 para 9,8. O excesso de pessoas por residência, agora tanto no asfalto quanto nos morros, fez reviver a questão da insalubridade: a atribulação não fora resolvida, mas nem por isso optou-se por uma mudança estratégica; seguiram a deslegitimação e a desacreditação dos moradores, a falta de assistência e cobertura do poder público, a difamação e a construção de um imaginário social que associa negritude, pobreza e criminalidade até os dias atuais.

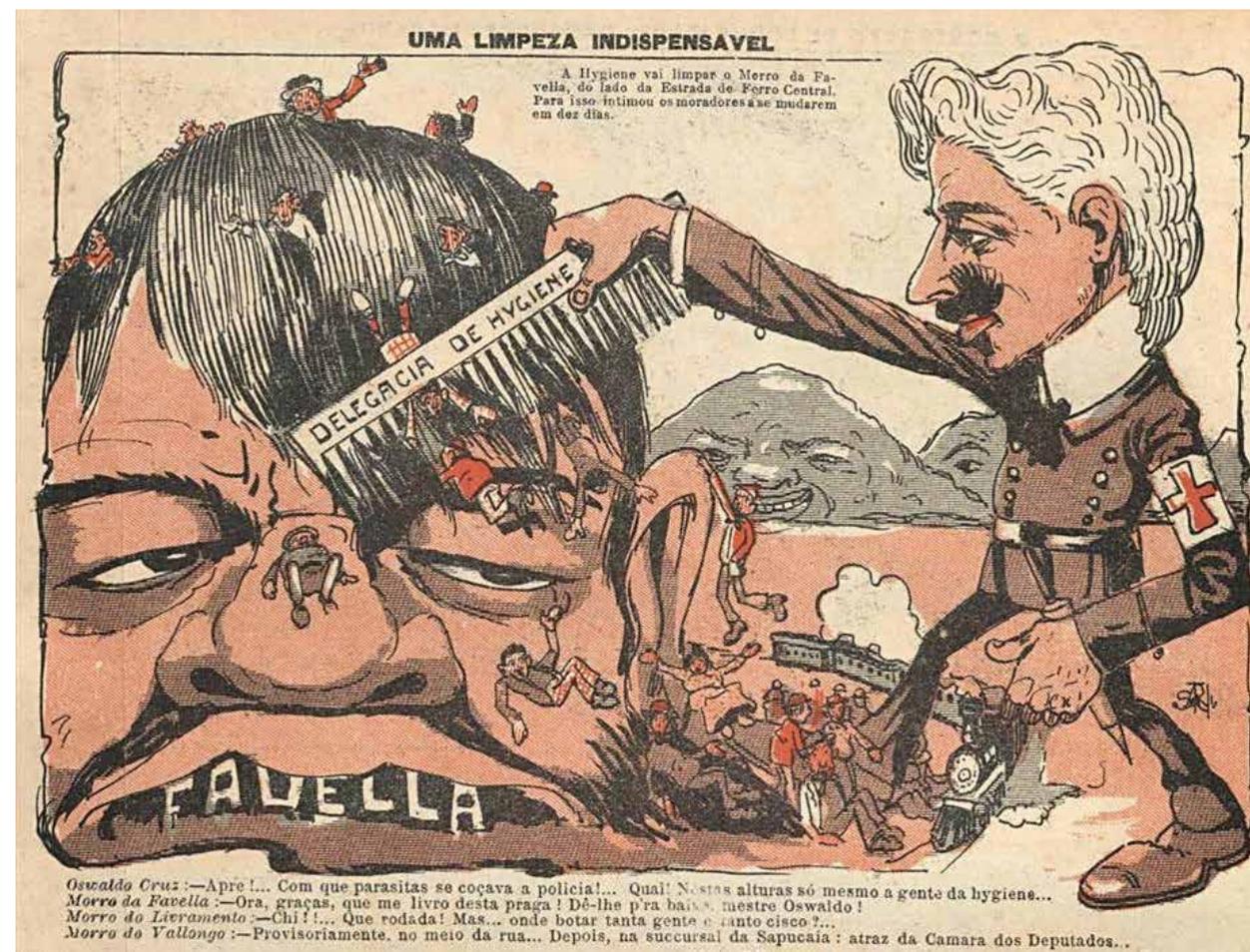
[5] Há apenas dez dias da demolição, em 17 de janeiro de 1893, a *Gazeta de Notícias* publicava: “Prossiga o Sr. Prefeito municipal n’este terreno, que não lhe faltarão aplausos e o apoio da população. Ponha o focinho de molho, Sra. Cabeça de Porco!”. A matéria frisava, ainda, o bem maior da urbanização, do embelezamento e da higienização da cidade.

[6] Optou-se, neste artigo, por respeitar a grafia da época. As palavras e a pontuação seguem transcritas conforme aparecem no documento original.

[7] Entre 1872 e 1906, houve 43 concessões de privilégios a indivíduos e companhias que pretendiam construir casas operárias, porém apenas um número ínfimo de concessionários se valeu dos incentivos fiscais do Estado para construir as chamadas habitações higiênicas. Os objetivos centrais eram obtenção de lucro e destaque social.

A revista ilustrada *O Malho*, publicada semanalmente na cidade do Rio de Janeiro de 1902 a 1954, que se tornou referência na sátira da política nacional por suas caricaturas e charges em tom de denúncia, trouxe, possivelmente, a mais emblemática das manifestações a respeito do tema. Sob o título de “Uma limpeza indispensável”, a charge (figura 1), que compara os moradores do Morro da Favella a piolhos sendo exterminados pelo pente fino da Delegacia de Higiene da cidade, comandado pelo médico Oswaldo Cruz, alerta para a ordem de despejo: “A Hygiene vai limpar o Morro da Favella, do lado da Estrada de Ferro Central. Para isso intimou os moradores a se mudarem em dez dias”. Cerca de 20 mil pessoas ficaram desabrigadas (FAULHABER; AZEVEDO, 2015).

[fig. 1] Revista *O Malho*, 1904. Acervo: Fundação Casa de Rui Barbosa.



Historicamente ocupada por escravos, trabalhadores informais e fabris, a favela mais antiga do Brasil resiste a seu aniquilamento há pelo menos 110 anos. A ditadura de Getúlio Vargas, de 1930 a 45, representou a retomada da temática higienista, atribuindo a propagação de doenças às más condições sanitárias das moradias populares e a adoção do Código de Obras de 37, que permaneceu em vigor até 1970, pela prefeitura do Rio de Janeiro, então capital do Distrito Federal. Segundo o documento, a formação de favelas, “isto é, de conglomerados de dois ou três casebres regularmente dispostos ou em desordem, construídos com materiais improvisados”⁸ não seria permitida, estando as Delegacias Fiscais e a Diretoria de Engenharia autorizadas a intervir junto ao braço forte do Estado. Posteriormente, a ditadura militar criou o Banco Nacional da Habitação (BNH), cuja orientação era a de remoção, atingindo, de 1964 a 74, um total de 132.533 moradores de favelas na região metropolitana do Rio (MACHADO, 2016).

O Morro da Providência assiste hoje, à sombra dos megaeventos esportivos que invadiram a cidade no século XXI, a um já conhecido filme de horror: vinculadas ao programa *Morar Carioca* do governo Paes, mais de mil residências foram demolidas até a escrita deste artigo, deixando desabrigadas cerca de 32 mil pessoas; outras muitas *casas marcadas* pelas siglas da Secretaria Municipal de Habitação (SMH), correm o risco de serem desapropriadas em breve – a previsão é de que a área ocupada pela favela ainda seja reduzida em 5%. Das que permanecem de pé, os aluguéis exorbitantes tratam de cuidar, configurando um dos maiores programas de privatização urbana das Américas⁹. O que impera é um profundo terror psicológico. Uma ordem imposta artificialmente que recusa (e interdita) a singularidade dos lugares, de seus habitantes, de suas memórias e estratégias de sobrevivência.

O discurso tem o mesmo formato. O projeto *Porto Maravilha*, criado em 2009, promete empreendimentos imobiliários

[8] Código de Obras de 1937, Artigo 349. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral/raridades>. Último acesso: 05/06/17, às 13h40.

[9] Na cidade do Rio de Janeiro, de acordo com a Gerência de Terras e Reassentamento da SMH, o número total de famílias removidas é de 20.299, já somando mais de 67 mil pessoas.

comerciais e residenciais modernos, promovendo a polarização econômica do espaço, elevando o valor do metro quadrado da região e integrando-o à lógica de atração de investimento estrangeiro e capital privado. Aos moradores? Austeridade e descaso, sendo realocados (quando realocados, vale destacar) na zona oeste da cidade, a pelo menos 30 quilômetros do centro – o que, muitas vezes, introduz despesas suplementares significativas para os orçamentos dos ex-favelados, resultando em amargas dívidas ou no abandono das novas casas.

Até outubro de 2012, haviam sido destinados cerca de R\$131 milhões para a construção de um teleférico que interligasse todo o Morro da Providência e de um plano inclinado para ajudar na mobilidade interna, no entanto, a iniciativa não se fez ver além de uma rota turística cobiçada. O local vem abrigando uma boa fatia do setor de hotelaria da cidade, com pousadas, *hostels*, bares e restaurantes de alto padrão, na maioria gerenciados por estrangeiros, cujos preços são absolutamente inacessíveis aos cidadãos do entorno – indesejáveis, porém necessários à plena reprodução do capital. Entendida como região pouco nobre, de alojamento de população marginalizada, de comércio informal e tráfego intenso de cargas, a zona portuária seria, então, perigosa, insalubre, em ambos os casos configurando de novo uma severa ameaça às elites locais. Daí *revitalização urbana*.

A ideia de intervir para limpar, de intervir para replanejar, de relançar uma suposta atividade econômica e social inexistente ou precária de áreas deterioradas pela pobreza e pela falta de oportunidade: a tomada da parte pelo todo, a questão da formação de consciências impulsionada por estímulos diários de uma opinião pública irresponsável, que cria uma situação de exclusão e especulação, convertendo espaços privilegiados remanescentes e degradados em espaços de consumo de uma classe social específica e ascendente. Para Maricato (2015), este é apenas um dos muitos exemplos da *urbanização do espetáculo*: gastos pouco explicáveis, obras monumentais, imobilidade

e segregação dos pobres para a construção de um pequeno pedaço de cenário global (figura 2). Ilhas paradisíacas e, por que não, irreais¹⁰. Entre janeiro de 2008 e janeiro de 2015, de acordo com a tabela FipeZAP, o preço dos imóveis subiu astronômicos 265,2% no Rio de Janeiro, liderando as cotações do maior metro quadrado entre todas as capitais do país – R\$ 10.250. Desse modo, infere-se que as “políticas de remoção e urbanização de moradias populares são permanentes e concomitantes na política oficial, e se refletem nas respostas populares à ‘questão da habitação’” (MACHADO, 2016, p.70).



Como resistência, quer-se, aqui, construir desejos de autonomia, afirmação e solidariedade, quer-se delegar a de quem é de direito a capacidade de formular suas próprias agendas de lutas, suas próprias narrativas para, enfim, projetar o espaço público como algo essencialmente democrático. Sujeitos que emitam, interpelem, apreendam, interpretem e retransmitam; que seja autores, personagens, canais e audiência de si, à medida que se

[8] A dinâmica que acompanha os megaeventos articula, de modo geral, os arquétipos do star system: “legisladores que acertam um conjunto de regras de exceção para satisfazer as exigências das entidades internacionais esportivas ou culturais; governos de diversos níveis, que investem em obras buscando maior visibilidade e o retorno financeiro e político sob a forma de apoio à futura campanha eleitoral; e empresas privadas locais e internacionais” (MARICATO, 2015, p.42).

[Fig. 2] Morro da Providência (RJ), 2010. Foto: Edmilson de Lima, Canal Ibase.

[11] De acordo com o autor, o “bios midiático” é uma metáfora conceitual empregada para designar a comunicação em tempo real e espaço contínuo, que imprime à comunicação e, por conseguinte, às relações humanas, um outro paradigma epistêmico influente tanto na produção de subjetividade quanto na configuração cultural do hoje.

façam primordiais para o entendimento e a escrita da história de outrem (RICOUER, 2012).

Mídia, corpo, representação e visibilidade

Fruto de uma necessidade de orientar-se no tempo, os paradigmas funcionam como guias, modelos de sociedades e limites de normalidade: as formas de agir, ser, dizer, pensar e fazer próprias de cada época e, portanto, *aceitáveis* a cada época. São, em simultâneo, sanções sociais permissivas e liberdades individuais controladas. No contemporâneo, à nossa arquitetura temporal, somos aquilo que vemos, o que projetamos e o que projetam de nós, absolutamente vinculados à questão da imagem: estamos inscritos no que Sodrê (2006) denomina *bios midiático*¹¹.

No limite da visibilidade espetacular, assumimos o risco de petrificar-nos em signos e símbolos sobre os quais, um dia, nada mais podemos reconhecer; símbolos que não mais remetam a corpos reais, mas a categorias abstratas equalizadas: consumidores, telespectadores... inertes, indiferentes, mortos. É contra essa corrente, uma vez inserida na lógica do capitalismo industrial e da eficácia da técnica, que Walter Benjamin (2000) sinaliza: mesmo que já sem aura, os seres humanos serão obras de arte irreprodutíveis. Ainda que sem o aqui e o agora, próprios da essência do original, somos capazes de conferir à cópia autenticidade. “A autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2000, p.225).

Assim, o abalo na tradição pode ser a renovação da humanidade: é justamente no reconhecimento de sua reprodutibilidade e, não obstante, de sua imperfeição e incompletude, que se pode emancipá-la, desligar da imagem dos indivíduos lastros

ora parasitários, ora ritualísticos. Pode-se falar, então, de uma *função social da arte* e, consigo, de um outro mecanismo de construção de memória coletiva: afetivo, legitimador e libertário. Aciono, portanto, uma aposta na arte como a grande arma da resistência e da luta pelo direito à moradia digna nos conglomerados urbanos: através da inovação na linguagem e nos meios de manifestação, essas novas narrativas intervêm na capacidade social de divulgar e produzir representações e, desta forma, criam *consciência histórica*.

Para Baitello Júnior (2014), o corpo vivo e concreto é movimento e, por ser movimento, é também tempo e memória. Traz à luz do presente os modos pelos quais o passado circula e articula reflexões acerca de um futuro que se deseja construir; desenha estéticas sociais que atravessam conceitos, processos e protagonismos diversos, reverberando no campo da ética novas posturas de linguagem e ação, sobretudo quando aludido o esquecimento. Nesse sentido, a *estética do vandalismo*, de Vhils, vem bem a calhar: o que é o *descascar a superfície* senão um apoiar-se na desconstrução de algo dado, forjado, para *dar a ver*, desvelar, sua autenticidade?

Nascido em 1987, o artista de rua Alexandre Farto, mais conhecido como Vhils na cultura *graffiti*, cresceu no subúrbio industrial de Seixal – uma das mais antigas periferias lisboetas – estando profundamente conectado às transformações urbanas de uma Portugal em intenso desenvolvimento econômico nas últimas décadas do século XX. Ele busca, na poesia visual, “falar diretamente às emoções humanas, expressando a luta entre as aspirações do indivíduo e o ambiente saturado que habita, destacando e expondo a dimensão sombria presente por trás do atual modelo de desenvolvimento que o engole e seus anseios materiais”¹². Vhils recupera aqueles que, para Sarlo (2014), são o imprevisto e não desejado da cidade, o que se quer apagar, afastar, desalojar, transferir, invisibilizar, no instante em que lhes

[12] Tradução livre; texto de autoria do artista disponível no website www.vhils.com. Do original: “This striking form of visual poetry, showcased around the world in both indoor and outdoor settings, has been described as brutal and complex, yet imbued with a simplicity that speaks to the core of human emotions, expressing the struggle between the aspirations of the individual and the demanding, saturated environment of the urban spaces he lives in, highlighting and exposing the sombre dimension that lies behind the current model of development and the material aspirations it encompasses – unsustainable, yet inebriating.” Último acesso: 05/06/17, às 12h43.

[13] Vhils visitou São Paulo em 2011. Em 2012, interveio no Morro da Providência, no Rio de Janeiro. Em 2013, trouxe a exposição Fragmentos no Clark Art Center, também para o Rio. E no ano seguinte, retornou com a exposição Incisão nas cidades de Recife e Curitiba. Em 2014, integrou as exposições coletivas Street Art – um panorama urbano nas Caixas Culturais de São Paulo, Rio e Brasília e Do Valongo à Favela: imaginário e periferia no Museu de Arte do Rio, onde também coordenou uma oficina de estêncil.

vira os holofotes do re-conhecimento.

O artista escolhe fachadas de prédios abandonados, viadutos, muros, escombros e vias subterrâneas para esculpir com martelo, espátula, cinzel e até explosivos, os rostos dos moradores locais como quem lhes devolve um pedaço perdido de si próprio, reconfigurando todo o processo identitário dessas pessoas para com o território que ocupam e as relações de sociabilidade que nutrem. Reforça, na prática, a ideia perspectivista de Derrida (2012) sobre a arte, pela qual os instrumentos de intervenção no real se dão exclusivamente através de restos impensados, os *subjéteis*, impedindo a emergência de quaisquer tratados de intenções sistematizantes nos traços, nas expressões e nas subjetividades do artista e de seu público.

O tema do incalculável se declina em todas as formas e registros recusando regras, definições pré-concebidas de beleza ou de gosto, assim como manuais de composição e formalização técnicos. A dita *estética do vandalismo* de Vhils parece, a mim, então, configurar um ponto fora da curva de um eixo paradigmático vezes inflexível, dos *modelos simbólicos* de que dispomos parar tratar, hoje, do exercício de cidadania frente às deliberações de uma vida virtualizada, de emoções fabricadas e de razão instrumental (figura 3). Conquista-se o espaço porque dele se ocupam imagens cujos suporte tratam de “mídias primárias” (BAITELLO JÚNIOR, 2014, p.84): os corpos; a intervenção começa e termina nos corpos, mobilizando sua função comunicativa e o cultivo de vínculos.

O projeto já deixou suas marcas nos quatro cantos do globo: Europa, Ásia, Oceania e Américas. No Brasil, Vhils passou por Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Curitiba, defendendo a existência de um *fragmento urbano* que se performatiza em função do meio e de suas particularidades culturais, econômicas, sociais e geográficas¹³. Por isso uma intervenção é tão diferente da outra e necessita de análises enquadradas e com contexto bastante bem delimitado.



Nos meses de setembro e outubro de 2012, como em resposta às manipulações torpes do Estado fluminense frente aos investimentos preparatórios dos megaeventos esportivos explicitados anteriormente, o artista português se instalou nas dependências do Morro da Providência para conhecer de perto a realidade dos moradores das *casas marcadas* pela SMH. Edinho, morador da favela há 30 anos, teve sua casa expropriada pelo governo e deu vida a um dos sete rostos esculpidos nas paredes do Morro. “Você me viu na parede? Você não disse que eu mudei daqui? Eu não mudei, eu continuo morando no mesmo lugar”¹⁴

[fig. 3] A estética do vandalismo. Divulgação: vhils.com.

[14] Fala extraída de depoimento concedido a um mini-documentário sobre a intervenção artística no Morro da Providência. Disponível em: <https://goo.gl/hZh8Ps> - acesso: 05/06/17, às 15h16.



[fig. 4] Morro da Providência (RJ), 2012. Divulgação: vhils.com.

[fig.4] Este é o seu relato, mais politicamente simbólico do que a própria política. A coisa em si não está mais lá, no entanto, sua representação faz as vezes do real de maneira demasiadamente intensa. Um *outro* sistema e não um *fora dele* [fig.5]

O despejo é real, a desapropriação também, mas Edinho nunca esteve tão dissolvido e integrado à comunidade nas décadas em que circulou por suas vielas e becos quanto diz estar agora. Um *produtor de presente com desejo de passado*, com desejo de controlar o tempo, o seu tempo. Seriam esses simulacros os nossos *lugares de memória*? Ao menos pela arte, pode-se dizer



que sim. Vhils não só retratou cidadãos à margem da sociedade de mercado, mas devolveu-lhes suas auras assassinadas pela especulação imobiliária.

[fig. 5] Morro da Providência (RJ), 2012. Divulgação: vvhils.com.

Considerações finais

As populações mais pobres da cidade do Rio de Janeiro se veem confrontadas por um enorme esforço de limpeza étnica e social das áreas receptoras dos maiores investimentos,

equipamentos e projetos de mobilidade e infraestrutura, como ilustra historicamente a situação das remoções no Morro da Providência. Os indesejáveis são deslocados para as periferias distantes a duas, três, quatro horas ou mais de seus locais de trabalho no centro, a custos absurdos e condições precárias em prol da especulação imobiliária. Não se quer prevenir ou propor alternativas a essas pessoas e ocupações, quer-se utilizar-se delas a serviço do zoneamento de lotes urbanos para consolidar um controverso *apartheid* territorial. Resistir tornou-se também, para além dos embates com o Estado e com as normatividades do *status quo*, a capacidade de se inventar manobras através das quais os modos autônomos de viver e gerir a própria vida possam ser, ao mesmo tempo, as formas de lutar e de se manifestar publicamente.

As estratégias tradicionais e criativas não são opostas, mas justapostas. Elas, de maneira alguma, se fazem mutuamente excludentes, e sim complementares. O que pretendo com este artigo, em suma, é, para além de denunciar as mazelas de um Rio do progresso e da modernidade aos olhos *de fora*, validar novas bandeiras de luta às reivindicações do direito à cidade e da moradia digna pela arte aos olhos *de dentro*. Olhos, estes, que não reconhecem fronteira ou nacionalidade, que não reconhecem cor ou classe social, mas se nutrem do afeto e de experiências partilhadas para erguer um outro mundo possível – amoroso e combativo. Mesmo imersos em um espaço virtual e financeirizado a nós circunscrito, estamos balizados: somos quiasmas de arqueologias oníricas irreprodutíveis.

referências

- BAITELLO JÚNIOR, Norval. *A era da iconofagia*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.221-254.
- FAULHABER, Lucas; AZEVEDO, Lena. *Remoções no Rio de Janeiro Olímpico*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.
- GAFFNEY, Christopher. Forjando os anéis: A paisagem imobiliária pré-Olímpica no Rio de Janeiro. In: *E-Metrópoles*: Revista Eletrônica de Estudos Urbanos e Regionais, Ano 4, n.15, dez.2013, p.6-20.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 1968.
- MACHADO, Luiz Antônio. *Fazendo a cidade: trabalho, moradia e vida local entre as camadas populares*. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.
- MARICATO, Ermínia. *Para entender a crise urbana*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- NASCIMENTO, Evando. Rastros, projetos e arquivos: por uma estética do século XXI. In: EYBEN, P; RODRIGUES, F W. (Orgs.). *Derrida, escritura & diferença no limite ético-estético*. Vinhedo: Horizonte, 2012, p.42-77.
- NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RODRIGUES, Antônio Edmilson. História da Urbanização no Rio de Janeiro – A cidade capital do século XX. In: CARNEIRO, S; SANT'ANNA, M (Orgs.). *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p.85-119.
- MATTOS, Rômulo. *Pelos pobres! As campanhas pela construção de habitações populares e o discurso sobre as favelas na Primeira República*. Tese de Doutorado em História Social. Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2008.
- SANT'ANNA, Maria José; PIO, Leopoldo. Megaeventos esportivos, dinâmica urbana e conflitos sociais: intervenções urbanas e novo

*Janine Justen é doutoranda em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Mestre em Comunicação e Cultura (2016) e jornalista (2013) pela mesma instituição. Pesquisadora do Laboratório de História dos Sistemas de Pensamento do Programa de Estudos Avançados (IDEA/UFRJ) e bolsista CNPq. Estuda a construção da memória social da luta pela moradia na cidade do Rio de Janeiro.

Ilustração de abertura do artigo
produzida pela bolsista indisciplinar
Fernanda Nobre

desenho para a cidade do Rio de Janeiro. In: SANTOS, S; SANTA'ANNA, M. (Orgs). *Transformações territoriais no Rio de Janeiro do século XXI*. Rio de Janeiro: Grama, 2015, p.103-124.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista – Mercadorias e culturas urbanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

VAINER, Carlos. *Quando a cidade vai às ruas*. In: Cidades Rebeldes (Org. coletiva). São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2013, p.35-40.

VALLADARES, Lícia. *A invenção da favela: Do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

Cartografias do genocídio e políticas da memória: Práticas artísticas, conflito e ativismo na Argentina contemporânea¹

Cartographies of genocide and the politics of memory:
Art practices, conflict, and activism
in contemporary Argentina¹

Pedro Fiori Arantes*

Resumo

O artigo aborda a articulação entre práticas políticas e artísticas na Argentina no século XXI, em especial as ações territoriais de protesto, como escraches e manifestações de rua, com seus dispositivos visuais, mapas, sinais de trânsito e cartazes. A cartografia se desdobra não apenas em elementos gráficos, mas também na forma de deambular pela cidade em protestos, rituais e encenações de julgamentos populares dos crimes da ditadura e do passado recente neoliberal com sua repressão a movimentos populares, como os piqueteiros. Serão apresentadas ações de grupos de artistas-ativistas que estiveram envolvidos nesses contextos, o Grupo de Arte Callejero (GAC) e o Taller de Popular de Serigrafia (TPS). Eles colaboraram para deflagrar uma imaginação política e artística de protesto na Argentina recente com enorme poder de mobilização dos afetos (e ressentimentos), capaz de produzir embates na esfera pública incluindo o campo do sensível e da memória, contra a tentação do esquecimento e o apaziguamento que isso geraria.

Palavras-chave: arte e política; protesto social; memória; genocídio; Argentina.

Abstract

This article addresses the connections between art and political practices in Argentina in the 21st century, in particular territory-based protest actions, such as escraches and street demonstrations, with their visual displays, such as maps, traffic signs, and posters. The cartography unfolds not only in graphic elements but also on the ways of walking in the city, in protests, rituals, and reenactments of popular trials of crimes from the dictatorship era and from the recent neoliberal past (such as the repression of popular movements – for example, picketers). The article discusses actions by artist-activist groups that were involved in these contexts: the Grupo de Arte Callejero or GAC (Street Art Group) and the Taller Popular de Serigrafia or TPS (Popular Silk-Screening Workshop). They have contributed to spark a political and artistic imaginary of protest in contemporary Argentina, with an enormous capacity to mobilize affects (and resentments). They are able to generate clashes in the public sphere, including the realms of memory and of the senses, working against the temptation to forget and to suppress conflicts.

Keywords: art and politics; social protest; memory; genocide; Argentina.



Entre 2001 e 2003 a Argentina viveu um momento político especial, com repercussão nos anos subsequentes. Depois de uma década de neoliberalismo selvagem e retenção dos depósitos bancários, em dezembro de 2001, o presidente argentino Fernando de la Rúa é deposto pela fúria da multidão nas ruas, após cenas de conflito campal e dezenas de mortos. Ao vivo é transmitida a fuga do presidente, de helicóptero, saindo da Casa Rosada para não mais voltar. Nas ruas, juntavam-se aos *piqueteros* e desempregados, há anos em estado de protesto permanente, os estudantes e a classe média enfurecida, batendo panelas (formando uma aliança entre a *cacerola* e o piquete). Com o grito de guerra “Que se vayan todos, que no quede uno solo!”, os argentinos derrubaram quatro presidentes em poucos meses e realizaram diversas iniciativas autogestionárias, nos bairros, com assembleias populares reunidas em uma assembleia geral, ocupações de imóveis vazios e de fábricas paradas. Diversos artistas e coletivos também se engajaram e passaram a apoiar a emergência desse novo sujeito social multitudinário que demandava mudanças no sistema político e na vida cotidiana.

Estive na Argentina com um grupo de vinte ativistas brasileiros em julho de 2002, integrantes da Associação Nossa América (ANA), para acompanhar o que ocorria no país sublevado. Participamos de assembleias, piquetes, escraches, fomos a ocupações de imóveis e fábricas, visitamos comunidades organizadas nas *villas* e em bairros periféricos da Grande Buenos Aires, que formavam cooperativas de construção, restaurantes comunitários, creches autogeridas. Conversamos ainda com diversas organizações em defesa de direitos humanos, com as Madres de Plaza de Mayo, com H.I.J.O.S, ex-guerrilheiros, ex-combatentes das Malvinas, ativistas do Cordobazo, sobreviventes da famosa fuga de Trelew e até com o cineasta Pino Solanas. Estávamos hospedados em casas de pessoas que enfrentaram o terrorismo de Estado entre 1976 e 1983, período

[1] Este artigo é um desdobramento de palestra que ministrei no curso organizado pelo Prof. Heitor Frugoli “Ativismos e cidade: diálogos entre coletivos e universidade”, na sessão “Ativismos Urbanos: Diálogos Interdisciplinares”, em setembro de 2017.

de uma das ditaduras mais sanguinárias da América do Sul. Aqui no Brasil, nesse mesmo ano de 2002, estávamos em clima de mobilização crescente, com o II Fórum Social Mundial em Porto Alegre, o enfraquecimento da agenda neoliberal e a nova candidatura de Lula à presidência, com mais chances do que nunca. Mesmo que considerássemos a via institucional o caminho a se trilhar naquele momento, queríamos aprender com a experiência insurrecional argentina. Os militantes mais entusiasmados declaravam que lá se vivia uma crise de hegemonia e transição revolucionária, fase em que os de cima não mais dominam e os de baixo não mais aceitam a dominação. Transição para o quê, era incerto, mas o assembleísmo horizontal, a autogestão das condições de vida e o comunitarismo solidário propunham algo que John Holloway e os Zapatistas estavam nos dizendo há algum tempo: era possível mudar o mundo sem tomar o poder – ou, ao menos, criar alguns territórios de liberdade dentro do sistema hegemônico, prefigurações de um outro mundo possível.

De outro lado, nos espantávamos com a hiper-fragmentação da esquerda argentina, mesmo nesse momento de unidade para derrubada do governo. Tanto é que, a seguir, vimos as experiências autogestionárias e conselhistas serem reorganizadas, tuteladas ou abafadas pelo retorno da hegemonia peronista ao governo, com sua política de conciliação e pacificação social. Não que os governos Kirchner não promovessem avanços e revertessem parte do ajuste neoliberal argentino, mas o fizeram na base da cooptação, da baixa politização, da criação ou do fortalecimento de novas frações de classes dominantes, incluindo boa dose de corrupção. Do ponto de vista do acerto de contas com a ditadura, sem dúvida os avanços foram enormes, as leis que impediam os julgamentos (Obediência Devida e Ponto Final) foram derrubadas e iniciados julgamentos e prisões de dezenas de torturadores e comandantes dos centros de repressão. Isso, não apenas por

vontade do Presidente, é claro, mas graças às mobilizações de grupos políticos e artísticos que atuaram intensamente nos anos anteriores, rastreando histórias dos desaparecidos, num árduo trabalho documental, e trazendo em praça pública a dor e o desejo de justiça, como as Madres, na Praça de Maio, e os H.I.J.O.S, com *escraches* e julgamentos nas ruas dos genocidas impunes, como veremos.

No Brasil de hoje, depois de mais de três anos de manifestações de rua quase incessantes, à esquerda e à direita, guardadas as diferenças entre contextos, temos o que aprender com a mobilização social na Argentina daqueles anos, no que diz respeito às formas de protesto, autogoverno, prefiguração de alternativas e construção de poder popular – e as cartografias de ação territorial e elas associadas. Faço uma brevíssima recapitulação do que vivemos nas ruas brasileiras, para efeito comparativo.

Desde as Jornadas de Junho de 2013, as manifestações de rua no Brasil encadearam-se umas nas outras, assumindo por vezes a forma de verdadeiros levantes populares, como na primeira e mais impressionante delas, contra um aumento abusivo das tarifas dos transportes públicos, nas principais capitais do país. Inconformismo popular que se estendeu ao conjunto dos serviços essenciais de saúde, educação, moradia etc. e acabou contagiando uma surpreendente massa conservadora igualmente revoltada com os escândalos de corrupção que a grande mídia não só superdimensionava como atribuía exclusivamente à esquerda. Em meio a tamanho mal-estar social, megaeventos, como a Copa do Mundo e as Olimpíadas, passaram a ser vistos como uma afronta e uma medida de injustiça, expressa no bordão “padrão Fifa” exigido por contrastes com a penúria dos bens públicos negligenciados pelo Estado. Todos entenderam que o “espetáculo do crescimento” anunciado pelo governo, que se autointitulava democrático e

popular, era na verdade apenas o crescimento da política do espetáculo.

A queda vertiginosa na avaliação da classe política arrastou consigo o prestígio da Presidente que, além do mais, aprofundara sua aliança com aqueles mesmos políticos desprezados, no mesmo passo se afastava das demandas populares. Reeleita por estreita margem em 2014, adotou o programa antissocial de austeridade e ajuste fiscal, preconizada pelo candidato que derrotara nas urnas. O desencontro não poderia ser mais devastador: com a crise econômica se agravando e multiplicando o número de desempregados, na casa dos 11 milhões, seu impedimento foi demandado desde a primeira hora de seu segundo mandato por uma crescente massa de cidadãos cuja cólera a mídia não encontraria dificuldade em orientar para alvos políticos bem selecionados.

Como perda de maioria política não é crime de responsabilidade num regime presidencialista, a remoção “legal” da Presidente foi uma manobra golpista, com multidões nas ruas cobrando sua saída. Consumado o golpe midiático parlamentar em favor da retomada dos negócios e impondo novas perdas aos trabalhadores, em 2016, as maiores manifestações retomam seu curso à esquerda, visando a ilegitimidade do vice-presidente. Alvos de todas as manifestações de rua foram os gangsters políticos em geral, simbolizados por Eduardo Cunha e Sérgio Cabral, e mafiosos envolvidos com os grandes negócios nacionais, de hidrelétricas e petróleo a Jogos Olímpicos, construtoras e roubo de merenda. Em 2015 e 2016, coube ainda aos secundaristas, mobilizados em escala inédita, ocupar suas escolas e protestar contra as medidas regressivas na educação. Em abril de 2017, a oposição ao governo Temer realizou uma enorme greve geral contra as reformas trabalhistas e da previdência – mas desde então o país permanece estranhamente calado, e fora das ruas. Apesar da incessante

agitação desde 2013, o país esteve polarizado num verdadeiro “fla-flu”, numa “disputa de narrativas” sobre a crise e a ruptura (ou não) da ordem democrática e um jogo de posições à espera das eleições de 2018.

Talvez nosso grito aqui também pudesse ter sido, como na Argentina de 2001: “Que se vayan todos: que no quede ni uno solo!”. Naquele momento as multidões tentaram mudar o país sem depender da classe política e seus conchavos, da mídia ou do judiciário. Para além das palavras de ordem, o que mais nos interessa é a maneira de se fazer ação direta, autogoverno e protesto de rua na Argentina daquele momento – sem complacências e compadrio. Não pretendo, neste breve artigo, repertoriar as iniciativas interessantíssimas que lá ocorreram, apenas apresentar alguns exemplos, em especial os que articulam arte-política e ação territorial, para lançar hipóteses, a partir dessas novas práticas que estiveram associadas à reinvenção das formas de luta, imaginação ativista e organização social.

Guerras de memória, escrache e mapas do terror

Pierre Ansart, em “História e memória dos ressentimentos” (in BRESCIANI, 2001), comenta como a democracia e especialmente a socialdemocracia, teria a capacidade de gestão dos ressentimentos, através de mecanismos de negociação e concessão. A convocação do sufrágio universal e a perspectiva eleitoral são, por exemplo, “técnicas de desapaixonar” a política. De outro lado, as manifestações públicas, restituem os afetos, os sentimentos e ressentimentos, e são capazes de produzir embates no campo do sensível e da memória.

Ao analisar as diferentes formas de “memória do ressentimento”, Ansart denomina-as de “esquecimento”, “memorização”,

“revisões” e “intensificação”. Duas delas nos interessam particularmente. A “memorização” luta contra a “tentação do esquecimento” e o apaziguamento que isso geraria, reafirmando, por meio de manifestações simbólicas, o direito à identidade e à justiça. Já as “revisões” ocorrem quando abrem-se múltiplas querelas ou conflitos e deflagra-se uma “guerra de memória”.

Tanto memorização quanto revisões estão presentes na história argentina contemporânea e são fundamentais na “memória da política”. São inúmeros os levantes populares e as lutas de resistência que voltam a ser narrados ou reafirmam seu direito à memorização pública, como no caso das mães da Praça de Maio e dos filhos dos desaparecidos. Por 20 anos, após o fim da ditadura, os torturadores e comandantes de centros de repressão, ou popularmente designados “genocidas”, estavam impunes, não eram julgados e circulavam livremente pelos seus bairros. Isso porque, durante o governo Alfonsín foi sancionada a lei chamada “Ponto final” e outra denominada “Obediência devida”, que decretaram o “esquecimento” dos crimes realizados durante o regime militar (com efeito similar à nossa Lei da Anistia): esquecimento de crimes que resultaram em cerca de 30 mil desaparecidos e 500 bebês sequestrados (filhos de militantes que nasceram nas prisões e foram raptados por militares). A mobilização intensa pelo direito à verdade e à justiça, com destaque para os chamados *escraches*, em especial nos anos de insubordinação popular e queda de De la Rúa, de 2001 a 2003, impuseram ao recém empossado governo Kirchner modificar a legislação e iniciar os julgamentos em ritos formais, enviando dezenas de genocidas finalmente à cadeia.

Os *escraches*, manifestação conduzida pelos filhos de desaparecidos (H.I.J.O.S) em colaboração com outros coletivos, como o Situaciones e o Grupo de Arte Callejero (GAC), talvez sejam ações simbólicas poderosas de rua, festividade, denúncia, julgamento popular em praça pública e política da memória.

O *escrache* é um ato público tanto de rememoração quanto de “guerra de memória”. Ele é convocado pelos H.I.J.O.S. e Mesas de Escrache, através de filipetas e cartazes pregados pela cidade, como veremos. Durante a preparação do *escrache* são realizadas diversas ações locais no bairro do genocida a ser denunciado, com organizações sociais locais, escolas, comércio, reconhecendo a presença daquele torturador e seus hábitos, sua rede de sociabilidade e uso do território.

A guerra de memória começa como uma guerrilha de informações no bairro, e primeiros são postos cartazes com a foto atual do torturador e o texto lacônico “aqui mora um genocida”. Os moradores do bairro ficam curiosos e ao mesmo tempo mobilizados para a ação maior que ocorrerá, com a marcha e o julgamento em praça pública. O genocida, por sua vez, ao circular pelo bairro, encontra sua imagem colada nos mais diversos lugares, tenta removê-las e ameaça os manifestantes. Mas o palco para o ritual de reparação está montado.

A palavra “*escrache*”, como explica o GAC, quer dizer, em linguagem popular (do porteño tanguero) “atirar luz ao que está oculto, revelar o que o poder esconde”, ou seja, revelar que a sociedade “convive com assassinos, torturadores e sequestradores de bebês, que até aquele momento permaneciam em um cômodo anonimato” (GAC, 2009, p.57). É parte da ação do movimento, H.I.J.O.S., da Mesa de Escrache, GAC e outros coletivos, mapear a localização dos torturadores, em um trabalho de pesquisa minuciosa e reconhecimento pelas vítimas.

O grande momento performático é a marcha até a casa do genocida impune (ZATZ MUSSI, 2014). Na manifestação, estão presentes as “relações entre revolta e ritos de festa”, similares às que cita Baczkko referindo-se às rebeliões camponesas:

tambores e danças (como a murga), fantasias, encenações cômicas (mas com depoimentos trágicos de vítimas reais dos torturadores), músicas e intervenções na cidades ao longo da marcha (BACZKO, 1985).



Todo o processo de mobilização para um *escrache* produz uma série de objetos gráficos, entre eles mapas, como os de localização da casa daquele genocida, mapas do percurso e sinalizações de trânsito que serão substituídas ao longo da marcha, e um mapa maior, espalhado em lambe-lambe por toda a cidade, listando todos os genocidas que já foram julgados em praça pública nos *escraches* e centros clandestinos de repressão em Buenos Aires. Com o título “Aqui vivem Genocidas”, o mapa é colado por toda a cidade, na altura da vista, para que pedestres parem e possam ler as informações. Nomes e informações públicas, conhecidas pelos cidadãos, mas que o estado argentino fingiu ignorar até 2003, sem tomar ações institucionais e legais para seu julgamento e punição.

O *escrache* mobiliza uma série de linguagens e dispositivos visuais que merecem atenção como forma de ação de rua e imaginação simbólica. A marcha de uma praça da cidade até a casa de um torturador ocorre com dança, música e cantos de guerra. Enquanto a multidão avança pelas ruas, um grupo, à frente dela, segue substituindo placas de rua por placas especialmente feitas para a ocasião. Elas mimetizam a

estratégia de comunicação visual sintética com pictogramas da sinalização de tráfego, mas invertem seu sinal. Elas “hackeiam” a comunicação estatal e infiltram nova sinalização, não apenas para orientar o fluxo da massa, mas para indicar o caminho da justiça, na batalha pela memória e reparação.



Diante da casa do genocida visitado, é montado um tribunal popular, como numa encenação teatral, mas com depoimentos de vítimas reais daquele torturador. A leitura dos crimes cometidos somada às lembranças das vítimas produzem um efeito similar ao pretendido por Augusto Boal com o Teatro



do Oprimido, em especial na sua modalidade de Teatro Fórum (BOAL, 1991). Diante da revolta latente decorrente daquela injustiça não-reparada pelo Estado Argentino, inicia-se um bombardeio de bexigas com tinta vermelha na casa do opressor. Explodindo na fachada, muitas vezes já coberta por enormes lonas brancas, elas mancham de sangue escorrido e vingam a injustiça ainda não reparada. A ação é toda acompanhada por aparato militar do Estado, tropa de choque, pronta a intervir caso o julgamento produza maiores danos ou riscos de linchamento. Mas a ação é de veemência simbólica, algo difícil de ser barrado pela força policial. O julgamento público está sendo feito enquanto o Estado recusa-se (à época) a reconhecer os crimes da ditadura militar. Tem, por isso, sentido de prefiguração da justiça de reparação, que um dia deverá ser feita. Depois de escrachar, a massa segue com a festa e a dança até dispersar-se.

A partir de então, a identidade secreta do repressor, muitas vezes desconhecida pelos vizinhos, é revelada, e sua participação no genocídio, rememorada. Com isso, ele acaba, comumente, tendo que mudar do bairro, por não suportar a hostilização por parte dos vizinhos e comerciantes que antes o atendiam amavelmente. Não ocorre, na manifestação, um ataque ao patrimônio ou à pessoa física do acusado, para além das tintas arremessadas à casa, pois o embate se dá no campo do simbólico, do visível e do invisível, do dizível e do indizível, ou seja, da cultura. O ato teatralizado de julgamento em praça pública e desobediência civil, que dá espaço e voz às vítimas e seus apoiadores, é dirigido contra os promotores do terrorismo de Estado e não apenas ao repressor ali denunciado. Há aqui, sem dúvida, a disputa pela justiça de reparação histórica, utilizando o espaço da cidade como lócus da cidadania, que será plena apenas quando o genocídio de estado formalmente for julgado e punido. Antes disso, não há possibilidade de consenso e a manifestação é a enunciação de que há (ou havia) um impasse na sociedade

argentina diante da não reparação dos crimes do passado. A esfera pública, nesse caso, não tem mais a capacidade de gestão dos ressentimentos, como diz Ansart, através de mecanismos de negociação e concessão, nem tem como “desapaixonar” a política.

Muito distante da ideologia socialdemocrata de uma esfera pública reconciliada (ou “de concertação”), renovada na modernidade por pensadores como Jürgen Habermas e sua teoria da ação comunicativa (ARANTES, 1992), o que se vê é o oposto: o espaço público está tensionado como campo de antagonismo político e disputa de hegemonia, como propõe Chantal Mouffe, a partir de Gramsci – o que ela denomina de “espaço agonístico” (MOUFFE, 2007). Segundo Chantal, as práticas artísticas ativistas contemporâneas devem colaborar para explicitar essas contradições e enfrentá-las, ao invés de produzir ilusões sobre falsos consensos ou ainda de conciliações de classe. Diferentemente da arte pública oficial e de seus monumentos oficiais, que promovem a ideologia da classe dominante como sendo de toda a sociedade, as práticas artísticas críticas atuam ampliando o campo simbólico de entendimento da política como antagonismo entre projetos de sociedade que não têm como ser conciliados. Ou, nos termos de Ansart, voltam a reativar as paixões políticas e o desejo de enfrentamento, numa guerra de memórias.

Como afirma o próprio Grupo de Arte Callejero: “H.I.J.O.S não aceitam o espaço público como zona de proibição. Ao contrário, o utilizam como lugar sobre o qual realizar uma *cartografia da (re)paração*. Um modo de ação que faz uso da memória como função do presente e não apenas do passado” (GAC, 2009, p.99-100). E informam que mesmo “no melhor dos casos, se todos os militares fossem presos, o processo de *escrache* seguiria porque seu principal objetivo é refletir sobre as transformações sociais e a quebra da rede de relações intersubjetivas produzidas pelo

genocídio para também trabalhar, a partir daí, com os conflitos sociais presentes”. Como se verá, quando tratarmos da atuação do GAC junto às novas vítimas de repressão de estado.

Piquetes e assembleias urbanas, cidade parada e cidade reinventada

Outra importante associação entre ativismo artístico, novas práticas políticas e de ação territorial ocorreu entre os movimentos de piqueteiros e o Taller Popular de Serigrafia (TPS), com ateliês montados em meio às manifestações, produzindo cartazes, camisetas, faixas, bandeiras no momento mesmo da ação de rua, em colaboração entre artistas e manifestantes.

Os movimentos de desempregados e ativistas em geral, também conhecidos como *Piqueteros*, que surgem durante o segundo mandato de Menem, adquiriram importante protagonismo nas lutas sociais. Eles foram, naqueles anos, a maior e mais intensa mobilização de ação política conjunta de desempregados urbanos da América Latina. Isso não é casualidade e motiva-se em grande parte porque, “enquanto nos demais países da América Latina a questão consistia em incorporar os excluídos, na Argentina o problema estava na crescente marginalização dos que estavam há muito tempo incluídos” (BIELSA, 2002). As políticas liberais produziram uma ruptura nova na Argentina, algo que para nós, brasileiros, já vem de longa data: a precarização do trabalho, desemprego e desamparo social, com a exclusão de grandes parcelas da população dos benefícios do desenvolvimento. As antigas *villas miseria*, antes residuais, passaram a se multiplicar e em uma década a pobreza extrema passou de 5,9% (1992) para 29,2% (2002) e a pobreza atingiu 45,5% da população (WEISBROT, 2011).

Nesse caso, a “política da memória” funciona pelo negativo

e impulsiona uma espécie de memória da política: como se organizar para a transformação social, uma vez que a perspectiva de inclusão não está no horizonte próximo sem que conflitos reais sejam deflagrados. Ou seja, trata-se do retorno da velha luta de classes, mas sob outro eixo: o do não-trabalho. A tática adotada pelos movimentos piqueteiros é simples e também baseada na mesma razão da ação grevista: a paralisação da produção – mas indiretamente. A memória de resistência política do trabalhador fabril é transferida, muitas vezes através dos mesmos sujeitos, para o piqueteiro. Entretanto, como não é mais possível paralisar as máquinas, uma vez que se está fora da fábrica, os piquetes paralisam a circulação das mercadorias, com o fechamento de avenidas, estradas e pontes (SVAMPA, 2009). Bloqueia-se com o próprio corpo ou com barricadas a circulação de automóveis e caminhões. São visadas especialmente as estradas que interligam Buenos Aires com o interior e países vizinhos, os grandes cruzamentos e o acesso ao aeroporto de Ezeiza.

Os movimentos piqueteiros questionam, assim, as formas tradicionais de comunicação (panfletos etc) e ação urbana (passeatas), e seu poder cresce ao atuar como redes massivas: não se trata apenas da presença urbana de uma grande manifestação, mas da capacidade de interferir no funcionamento habitual da cidade e seus fluxos, produzindo eco na mídia. O sentido urbano da cidade como esfera da política é restituído, em oposição à cidade econômica, palco da produção e consumo.

É importante lembrar que o maior levante operário-estudantil da história argentina, o “Cordobazo”, de 1969, foi uma revolta na qual confluíram-se a mobilização estudantil dos anos anteriores (na universidade mais antiga do país, a UNC) e a mobilização do chão de fábrica, expandindo-se como insurgência para toda a cidade (BRENNAN, 2015). Esse acontecimento não faz parte

da narrativa popular do peronismo. Recordá-lo, através dos movimentos piqueteiros, é transitar para o terreno da “memória da política”. Da mesma forma, estão juntos aos piqueteiros diversos sobreviventes da resistência à ditadura militar, pretendendo constituir alternativas políticas conjuntas dentro das poucas possibilidades abertas na história da fragmentada esquerda argentina. Juntos também estão ex-combatentes das Malvinas, que travam atualmente uma “guerra de memória” a respeito da história e das motivações daquela guerra, cujo interesse era dar sobrevida à ditadura argentina.

As ambiguidades decorrentes dos piquetes, contudo, não são pequenas. Oscilando entre resistência e integração, necessidade imediata de auxílio para evitar desnutrição e desamparo, diversos dos grupos piqueteiros foram conduzidos para negociações pragmáticas. A cada fechamento de rua em que se abrem negociações são cobradas do governo bolsas da política social (uma espécie de renda-mínima, com frentes de trabalho comunitário), financiadas pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento. A política assistencialista ganha assim novo fôlego, mas não segundo os procedimentos peronistas anteriores, da benevolência dos governantes (SVAMPA, 2009). As bolsas conquistadas pelos piqueteiros não foram ofertadas, mas obtidas por meio das mobilizações, muitas delas reprimidas violentamente.

Essa disputa cotidiana por sobrevivência com fechamento de vias tornou-se mais explosiva com a retenção das poupanças bancárias (o “currelito”) da classe média, resultando na aliança entre a “cacerola e o piquete” e na irrupção social de 19 e 20 de dezembro de 2001. Naqueles dois dias, que ocasionaram a renúncia do presidente e que entraram para a história, milhares de pessoas ocuparam as ruas de Buenos Aires batendo em panelas, quebrando vidraças, saqueando supermercados, e gritando em uníssono diante da Casa Rosada e do Congresso:

“Que se vayan todos, que no quede ni uno solo!”.

A “explosão de ódio e ressentimentos”, como diria Ansart, deu-se em três direções: a dos políticos em geral, a do sistema financeiro e a dos organismos internacionais (como o Fundo Monetário Internacional). A imagem do presidente De la Rúa, cercado na Casa Rosada e tendo que escapar de helicóptero, foi mundialmente transmitida. O ministro da fazenda, Domingos Cavallo, foi proibido de sair de casa pela multidão enraivecida. Bancos internacionais e lojas norte-americanas, como o McDonald’s, foram apedrejados. Para proteger-se disso, a agência central do Citibank na rua Florida instalou portões de aço que se levantam automaticamente no final do expediente formando uma couraça intransponível, nos moldes de uma fortaleza medieval.

Desse levante violento e desordenado, surgiram espaços de articulação política em cada bairro da capital, organizados em forma de assembleias autoconvocadas. As “assembleias barriales” procuram tanto formas de democracia direta e deliberativa, “sem mediações”, quanto a reconstituição dos laços de solidariedade entre vizinhos, evitando debates definidos nos termos tradicionais dos partidos políticos de esquerda.

As assembleias de bairro, ou assembleias populares, reuniam-se todos os domingos numa grande Assembleia interbarrial realizada no parque Centenário, quando eram tomadas decisões estratégicas de mobilização geral, algumas delas associadas aos movimentos piqueteiros. As táticas populares são aos poucos incorporadas pela classe média mobilizada, que passa a ocupar também edifícios vazios para realizar suas assembleias. Em Julho de 2002, cerca de 14 assembleias realizavam-se em espaços tomados, alguns deles agências de bancos fechadas, nas quais eram realizadas atividades culturais e de apoio social para o bairro.

A prefiguração do autogoverno popular continuava em todos os cantos. Centenas de imóveis vazios foram ocupados por sem-teto e os que não suportavam mais os alugueis, dando origem a movimentos como o de Ocupantes e Inquilinos (MOI) (RODRIGUES, 2005). Fábricas paradas foram tomadas por seus trabalhadores, que as reativaram com conselhos e cooperativas. A mais famosa experiência foi a tecelagem Brukman. Estampas e desenhos para tecidos, serigrafia em camisas e bandanas (pañuelos) foram feitos em diálogo entre tecelãs, costureiras, artistas e ativistas. O Taller Popular de Serigrafia montou uma oficina ao ar livre para desenvolver estampas diversas para a Brukman, com mensagens associadas às lutas de rua e reivindicações populares (TPS, 2010).

artística e de composição, ou de qualquer dimensão autoral. Os artistas atuam como mobilizadores para que os manifestantes também sejam produtores dos dispositivos de comunicação do protesto (TPS, 2010).

Esse tipo de ação de rua colaborativa em meio a levantes e manifestações populares tem um capítulo importante na cartazística de Maio de 1968 de Paris, momento em que artistas, estudantes e operários também produziram peças de comunicação visual, coletivamente e no calor da hora – revolução brevíssima, mas onde esteve “a imaginação no poder” e “a beleza nas ruas” (KUGELBERG, 2011). Sérgio Ferro comenta sobre a novidade da aliança artistas-ativistas em 1968:



Nas ruas, com os piqueteiros, o Taller passou a acompanhar as manifestações e a montar ateliês, convidando a todos a propor coletivamente desenhos para camisetas, faixas, bandeiras e cartazes. A ação colaborativa e *in situ* não está preocupada apenas com o resultado final, do ponto de vista de precisão

Sob a pressão da urgência, os artistas voluntariamente anônimos (vários já reconhecidos então) e em mutirão têm que se ater ao essencial. Isto é, às características centrais do trabalho livre: osmose de concepção e realização, naturalidade dos traços da operação técnica (não há tempo para a pose),

planaridade do suporte de trabalho (limitação à cor chapada das serigrafias com somente uma ou duas passagens), eliminação do secundário (economia de meios), iconografia popular – e, sobretudo, muita alegria irreverente. O resultado dessa cartazística difere-se, por isso mesmo, das estratégias de comunicação visual da publicidade capitalista ou do realismo socialista stalinista. Sua prática e sua forma são de outra natureza. [...] A finalidade exterior – a mensagem política – livremente adotada, retroage reforçado a ética produtiva, não sobra folga para os egos de ninguém. Arte radicalmente pura, portanto, popular. Uma rara festa de autonomia total (FERRO, 2010).

imagens, uma das produções mais interessantes do Taller é uma reconversão simbólica de usos de palácios de Buenos Aires. Em traços rápidos e esquemáticos, o Palácio Presidencial da Casa Rosada seria reconvertido em Museu da Entrega, o Ministério da Economia em Museu da Fome, o Ministério da Justiça em Museu da Impunidade, o Congresso Nacional em Museu da Corrupção e a Escola Superior de Mecânica da Armada (maior centro de extermínio durante o regime militar) em Museu da Memória. Assina ironicamente o cartaz o lema assumido pelos Kirchner de fazer avançar um “capitalismo en serio” na Argentina, como saída para a crise.



O Taller produziu material gráfico convocando para manifestações e debates, convites para mutirões e atividades cooperativistas, palavras de ordem e símbolos de mobilização de rua, denúncias dos genocidas da ditadura e dos recentes assassinatos nas manifestações de 2001 e 2002, com homenagem aos mortos. Nesse conjunto de mensagens e

Esse mapa de palácios e reconversões, uma *cartografia do absurdo* poderia ser plausível, pois, de fato, os crimes e negociatas que se realizam atrás das colunatas desses edifícios monumentais forneceriam material farto para historiadores e curadores realizarem, no próprio local, fantásticos museus da vida-real. Ou ainda, se entendida a ironia do Taller como mera



legenda, bastaria substituir em cada Palácio o seu nome na fachada e permitir acesso público às instalações. A hipótese é ainda mais interessante se lembrarmos das reconversões realizadas no início da Revolução Cubana, em sentido oposto. Apenas para mencionar algumas: o Palácio do Ditador Batista torna-se o Museu da Revolução, o complexo militar do ditador

vira uma enorme Cidade Escolar infantil, a Bolsa de Valores é convertida em Hospital, o elitista Golf Clube em Faculdade de Artes, Dança e Música, e assim por diante.

Lápides urbanas, rastros na cidade em memória dos que caíram

Um último exemplo da aliança entre práticas artísticas e políticas da Argentina em ebulição naqueles anos de 2001-2003 são as homenagens aos manifestantes mortos pela repressão policial. Em 19 e 20 de dezembro de 2001, foram mortos 34 manifestantes em toda Argentina, sendo 5 no centro de Buenos Aires. Em manifestações seguintes, outros assassinatos ocorreram. Quando o grupo da Nossa América chegou, em julho de 2002, haviam sido recém assassinados outros dois jovens ativistas Maxi e Dario. A repressão e as mortes nessas manifestações forneceram elos com o genocídio durante o regime militar: o Estado segue matando e ainda há presos políticos na Argentina (GAC, 2009, p.171).

Após os acontecimentos de dezembro, o GAC, outros coletivos e familiares realizaram homenagens mensais, todo dia 20, com a consigna: “Los caídos viven en nuestra lucha”. Nos locais em que foram mortos, o GAC coordenou a realização de marcos simbólicos, como lápides singelas no chão, com mosaicos e azulejos, e dizeres com os nomes dos assassinados e frases de homenagem (ZATZ MUSSI, 2014). Nas marchas mensais, ocorriam paradas e falas, e eram depositadas flores nos locais. Esse ritual de mística dos “caídos” faz parte da mesma e renovada “guerra de memória”, de que fala Ansard, contra a “tentação do esquecimento” e o apaziguamento que isso geraria, reafirmando o direito à identidade e à justiça.

O conjunto de marcos produz no centro de Buenos Aires outra forma de territorializar a nova *cartografia da repressão* de



Estado. O GAC pretendeu, com isso,

irromper no espaço asséptico da história, deixar uma pegada, um sinal, uma marca. Fazer do lugar do espaço urbano desenhado para ser um não-lugar, o lugar com sua memória, fazê-la presente ativamente, reatualizá-la, assinalá-la. Apelas com sua voz dissidente, construir um espaço que abra e não solidifique os sentidos (GAC, 2009, p. 138).

Outras iniciativas ocorreram no período, indicando locais de massacres e de centros de repressão em Buenos Aires, como placas, murais e pequenos monumentos, registrados e um livro-

guia de memória urbana e direitos humanos, chamado *Memoriais en la ciudad: señales del terrorismo de estado en Buenos Aires* (CONTE, 2009). A crítica Rosalyn Deutsche, em seu artigo “A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra”, ao apresentar o trabalho “A Projeção Hiroshima”, de Krzysztof Wodiczko, defende que, para os artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública, há uma tarefa dupla: “criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a ‘fazer sua aparição’ e que, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela” (DEUTSCHE, 2009, p.176). E pergunta-se: “Que tipo de visão pode superar a apatia e responder ao sofrimento dos outros? Em resumo, o que é a visão pública?” – entendida como visão não indiferente e contribuindo para a transformação não só do olho cego, mas do ouvido surdo.

Os *escraches*, como vimos, mobilizam essa dimensão simultânea de tornar visível o invisível (o genocida impune e escondido em seu bairro) como ritualiza em uma performance, o seu julgamento público. Diante da casa, bombardeada de bexigas com tinta vermelha, vítimas do torturador fazem seus depoimentos. A escuta desses testemunhos, é “uma atividade que é crucial em nossos tempos de trauma coletivo e autodeflagrado” como “base da subjetividade ético-política” e de uma “terapia memorial” coletiva (DEUTSCHE, 2009). Rosalyn Deutsche, como Chantal Mouffe, também se contrapõe a uma visão de esfera pública habermansiana, como espaço de acordos e consensos. O testemunho aparece como voz irreconciliável, sem interesse de concessões. E o sucesso dessas iniciativas depende de o sentido ético encontrar na arte “uma crítica das imagens baseada nas noções de adequação representacional”, ou seja, manifestar-se como ações de “inadequação” ao *status quo*. Assim, ele pode permitir outro tipo de visão e encorajar a aparição na esfera pública do que estava invisível, portanto, promover uma “visão sem imagem”, nesse sentido, anti-espetacular.

As lápides, como feridas sociais e urbanas nas marcas de piso das calçadas da cidade, são, desse modo, um anti-monumento. Elas não monumentalizam, como memoriais de combatentes, pois são seu oposto, um rastro memorial que registra a vítima sem construção que heroiciza. É um marco delicado e não apaziguador, em que cidade e cemitério se confundem como testemunhos da repressão, apresentando a esfera pública como alvo de batalhas e embates entre campos por vezes irreconciliáveis.

Essas práticas político-artísticas de nossos vizinhos argentinos, que vivem experiências históricas, sociais e territoriais similares às nossas, nos provocam e nos inspiram a pensar o momento atual do Brasil e em seus desafios no âmbito da reorganização da esquerda e de suas práticas, com o necessário balanço crítico do que se passou e, ao mesmo tempo, com a construção de uma renovada imaginação de futuro.

*Pedro Fiori Arantes é arquiteto e urbanista, doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, membro do coletivo Usina desde 1999 e professor da Universidade Federal de São Paulo, no departamento de História da Arte. É autor dos livros *Arquitetura Nova* (São Paulo: Ed. 34, 2002) e *Arquitetura na Era Digital Financeira* (São Paulo: Ed. 34, 2012).

Ilustração de abertura do artigo
produzida pela bolsista indisciplinar
Mariana Bubantz

referências

- ANSART, Pierre. "História e memória dos ressentimentos". In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M (orgs). *Memória e (res)sentimento*. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- ARANTES, Paulo e ARANTES, Otília. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- BACZKO, Beonislav. "Imaginação social" em *Enciclopédia Einaudi*, v.5. Lisboa, Imprensa Nacional, 1985.
- BIELSA, Rafael e outros autores. *Qué son las Asambleas Populares*. Buenos Aires, Penã Lillo e Ediciones Continente, 2002.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- BRENNAN, James. *El Cordobazo*. Las guerras obreras en Córdoba. Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2015.
- CONTE, Gonzalo. *Memoriais en la ciudad: señales del terrorismo de estado en Buenos Aires*. Buenos Aires, Eudeba, 2009.
- DEUTSCHE, Rosalyn. "A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra". Revista *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009.
- DI GIOVANNI, Julia Ruiz. "Antes de abrir espaço. Apontamentos para análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo". *Caderno de Arte e Antropologia*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 2, 2015.
- FERRO, Sérgio. *Sobre arte contemporânea*. Campinas: mimeo, 2010.
- GAC, Grupo de Arte Callejero. *GAC Pensamientos, Practicas*. Acciones. Buenos Aires: Tinta Limon Ediciones, 2009.
- HOLMES, Brian. "Event-word: the fourfold matrix of contemporary social movements" em Thompson, Nato. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York, Creative Time Books, 2012.
- KUGELBERG, Johan e VERMÈS, Philippe. *Beauty Is in the Street: A Visual Record of the May '68 Paris Uprising*. New York: Four Corners Books, 2011.

MESQUITA, André. *Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência*. São Paulo: FUNARTE, 2014.

MOUFFE, Chantal. "Artistic Activism and Agonistic Spaces". *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. London, Vol. 1, n.2, 2007.

RODRIGUES, Carla. *Como en la estrategia del caracol. Ocupaciones de edificios y políticas municipales del hábitat*. Buenos Aires: El cielo por assalto, 2005.

SVAMPA, Maristella e PEREYRA, Sebastián. *Entre la ruta y el barrio: la experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos, 2009.

TPS Taller Popular de Serigrafia. *Taller Popular de Serigrafia*. Campinas: mimeo, 2010

WEISBROT, Mark et ali. *The Argentine Success Story and its Implications*. CEPR (Center For Economic and Policy Research), outubro de 2011. <http://www.cepr.net/documents/publications/argentina-success-2011-10.pdf>

ZATZ MUSSI, Joana. *O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*. São Paulo: Ed. Anna Blume, 2014.

El grafiti y el barrio

The graffiti and the neighborhood

Kléver Vásquez*

Resumo

El texto a continuación parte de un grafiti encontrado en el barrio “La Colmena”, ubicado en las laderas del Pichincha (Quito-Ecuador). Gracias a él se reflexiona sobre la noción del espacio público de un barrio estigmatizado como peligroso y marginal, mientras se atiende la dinámica social centrada en la juventud como agente de amenaza y ruptura de la condición barrial. A través de este grafiti, se evidencia la tarea que algunas instituciones han llevado a cabo para terminar con la amenaza que los jóvenes representan, inculcándoles ciertos valores que terminan limitando la expresión de su condición antagónica en el barrio; sin considerar que ese antagonismo de los jóvenes, por otro lado, es necesario para mantener activa la noción de “lo barrial” (GRAVANO, 2015) y más cuando se trata de un barrio tradicional, donde el lazo comunitario que ahí existe se ha construido en el tiempo, evidenciando en su dinámica social el constante diálogo entre pasado y presente.

Palabras-chave: Barrio, grafiti, espacio público, juventud, comunidad

Abstract

The text below is starts from a graffiti found in the neighborhood “La Colmena” on the slopes of Pichincha (Quito-Ecuador). Considering it, we reflect on the notion of the public space of a neighborhood stigmatized as dangerous and marginal, while attending the social dynamics centered on the youth as an agent of threat and rupture of the neighborhood condition. Through this graffiti, it is evident the task that some institutions have carried out to end the threat that young people represent, inculcating certain values that end up limiting the expression of their antagonistic condition in the neighborhood; without considering that this antagonism of the young people, on the other hand, it is also necessary to keep active the notion of “the neighborhood” (GRAVANO, 2015) and even more when it is a traditional neighborhood, where the community bond that exists there has been constructed in time, showing in its social dynamics the constant dialogue between past and present.

Keywords: Neighborhood, graffiti, public space, youth, community

Un diálogo

Afuera

En la calle, al otro lado de los muros que delimitan el espacio privado de una casa se encuentran personas interactuando unas con otras. Personas que, en principio, no se conocen y en apariencia, no desean hacerlo. Afuera se deshace constantemente una red invisible de miradas anónimas y contactos efímeros, tan casuales y arbitrarios que a lo sumo pueden llegar a conformar relaciones de secundariedad, constituyendo por ello, buena parte del compendio semiótico de la vida urbana.

Las personas se forman ahí afuera, pues ahí es donde los sujetos se esconden tras su máscara social, o mejor dicho, construyen buena parte de su personalidad gracias a la reserva que muestran frente a sus semejantes. Reserva que no es otra cosa que la sociabilidad pública, la misma que negocia las diferencias y singularidades de las personas a través del encubrimiento.

Desde que las ciudades aparecieron, “la vida pública fue el escenario de relaciones de poder fundadas en la inautenticidad y el simulacro, jurisdicción absoluta de la mentira.” (DELGADO, 2013) Ahí afuera se originó la sociedad, donde los sujetos se envuelven con el disfraz significativo que les otorgará identidad y personalidad en el teatro cotidiano del espacio público; teatro en la calle o arte urbano, que a fin de cuentas no es otra cosa que *una mentira que nos dice la verdad*.

Adentro

En la casa; el espacio en el que uno puede quedarse, detenerse, abandonarse sin ser arrastrado por la muchedumbre anónima del exterior, todo se opone dialécticamente a la calle, porque “ahí afuera, en la calle, acechan todo tipo de peligros; tenemos

que estar en alerta cuando salimos, vigilar con quién hablamos y quién nos habla, estar en guardia en todo momento.” (BAUMAN, 2003, p.7). Acá adentro, por el contrario, hay un tejado que cobija y nutre un espacio social familiar en el que prosperan mutuamente la confianza y seguridad de sus habitantes.

Quando el espacio público se percibe cada vez más como el territorio de las indeterminaciones morales, en que nadie puede aspirar a realizar su propia autenticidad y los demás constituyen un peligro; entonces sólo en la esfera privada puede aspirarse a una vivencia de la propia verdad natural.
(DELGADO, 2013)

También existe un afuera con tinte familiar, un lugar al aire libre que también nos protege de la intemperie social, donde “podemos confiar en lo que oímos y todos nos entendemos bien, estamos seguros la mayor parte del tiempo y rarísima vez sufrimos perplejidades y sobresaltos” (BAUMAN, 2003, p.8). Es la comunidad la que habita esas calles familiares y estimula en nuestra memoria la añoranza de un mundo perdido y perfecto en el que la casa y la calle formaban parte de ese continuum urbano ideal y complementario.

La memoria del barrio

En el barrio la maquinaria dialéctica que promueve la diferencia entre el afuera y el adentro, lo público y lo privado, o entre la calle y la casa; en términos generales, funciona de la misma forma que en el resto de la urbe. Su condición de barrio está sugerida por ciertas prácticas sociales que se presentan en un espacio físico determinado de la ciudad, más allá de su ubicación y delimitación jurídico-urbana. En este espacio se construye el sentido de identidad barrial, que, de acuerdo a Ariel GRAVANO (2015), es un aspecto específico de lo ideológico

que coloca al barrio como referente en la construcción de las identidades sociales. Por tanto, las relaciones sociales que se dan en un barrio, encuentran un espacio físico que las acoge, facilitando el intercambio socio-espacial en la producción de sentidos.

Por un lado hay que entender a las relaciones sociales para leer el espacio, es decir que hay que ver a este último como un resultado de ciertas relaciones sociales; y por otro lado, hay que mirar al espacio para entender las relaciones sociales urbanas. (DUHAU, 2008, p.27).

La identidad de cada barrio depende de la particularidad y variedad de las relaciones sociales que éste acoja en su espacio y en su tiempo, ya que toda significación se produce dentro de un contexto –en espacio y tiempo determinados- y es el resultado de una puja de intereses y determinaciones sociales, por las cuales se sitúa en la realidad histórica. (GRAVANO, 2015). Así, cada barrio se estructura con grupos sociales diversos que repiten patrones de conducta que levemente se van alterando y no alteran significativamente la identidad barrial, pues el hecho de residir en un determinado contexto urbano genera un “efecto de lugar” –según el término usado por Bourdieu- que opera como hecho social duro, esto es, que refleja la posición de los sujetos en el espacio social y dibuja por lo tanto su relación con la ciudad.

Las situaciones que se dan en el barrio dependen de las acciones cotidianas que practican sus vecinos de manera constante, rutina que se rompe solamente con la interferencia de algún acontecimiento eventual; acontecimientos siempre vistos como amenazas de ruptura de la identidad del barrio. De ahí que la tranquilidad sea uno de los valores más apreciados y fundamentales de lo barrial. (GRAVANO, 2015).

Al visitar La Colmena -barrio típico de Quito- recorriendo sus calles se puede encontrar “El rincón chileno” -antiguo

prostíbulo de los años cincuenta-, o también, la discoteca que fue propiedad de familiares de “la mama lucha” (dirigente barrial tristemente célebre por encabezar una organización delictiva de estructura familiar). Ambos espacios en el pasado cumplieron funciones disonantes con la habitual cotidianidad del barrio. Ocasionales riñas al salir de la discoteca y ostentosos autos parqueados en el prostíbulo atentaron contra el orden corriente del barrio, llamando la atención de sus vecinos; volviéndose, de esta manera: acontecimientos, y por tanto, amenazando la tranquilidad en la que se fundamenta y con la que se valora la noción de lo barrial.

En el barrio se presentan siempre situaciones que amenazan su tranquilidad. Sin embargo, esas situaciones, esas rupturas de lo cotidiano, -sin la necesidad de ser acontecimientos- sirven para mantener identificadas las fuerzas externas que amenazan lo barrial y, por tanto, para consolidar o reclamar los valores propios del mismo. Es decir, la identidad del barrio termina dándose por la aparición de situaciones que amenazan desarticularlo.

En La Colmena, una vecina recuerda que *en esta esquina antes hacían fritada...* Por tanto, recalca, de esa manera, que en esa esquina sucedía algo que, a fuerza de costumbre, se impregnó en la memoria del vecindario y dotó de sentido particular al espacio arquitectónico, ya que ahí “antes hacían fritada”. Se trata de un acontecimiento del pasado que se diferencia y opone a cualquier situación del presente; *ahora ya no hay nada...* concluye. La vecina no muestra simplemente un cambio de actividad en su barrio, no nota simplemente que un conocido espacio se ha modificado en el tiempo, sino, a su vez, pone en evidencia que el objeto del “gusto” y el cariño que un vecindario puede tener por el barrio es cuando sus vecinos se refieren *al barrio del antes*.

En principio podemos ver que ese “pasado” no se identifica con la historia cronológica y referencial del barrio. Es un antes cuya función principal

consiste en oponerse al “ahora” negativo y convertir cada atributo en un valor distintivo de ese barrio, además de ser la “causa” de que ese sea un barrio.
(GRAVANO, 2015).

La vecina al comparar con nostalgia un pasado agradable con un presente en el que “ahora ya no hay nada...” demuestra que los valores se definen por oposiciones semánticas que la misma gente establece en sus discursos. La tranquilidad es lo que se opone al acontecimiento. (GRAVANO, 2015). El pasado es un lugar estable, seguro y tranquilo al que siempre se regresa después de echar un vistazo a un presente impredecible que se muestra de golpe ante nosotros. El pasado es como llegar a casa luego de sortear la calle; transitamos para llegar a un sitio. Así mismo, las acciones que se desarrollan en el presente del barrio nos llevan a un pasado siempre mejor. Pero ese pasado, esa casa ideal en la que habita un mejor vecindario sólo es un ideal imposible de ser ubicado cronológicamente. No se encuentra en el pasado, se encuentra en el propio presente del barrio; en el encuentro de los mayores en la banca del parque o en la tienda de la esquina donde las vecinas comentan que *antes todo era más barato* y porque ahora *ha subido hasta la leche*. Son gente mayor los que a modo de queja “recuerdan” ese pasado simbólico, que se activa, paradójicamente por un presente amenazante, que a veces, puede tomar forma de un grafiti en la pared dejado por esos *que no tienen nada que hacer y andan rayando las paredes*. El grafiti activa una referencia, en ese caso, dirigida a la actividad de los jóvenes en el barrio; a una juventud que, por supuesto, ya *no es como la de antes*. El enfrentamiento o la contradicción sobre la cual se edifica la identidad no se da entre los “viejos” del barrio y los “jóvenes” del barrio, sino en todo caso, entre los jóvenes de antes y los jóvenes de ahora. (GRAVANO, 2015).

En un barrio, los espacios físicos y las relaciones sociales que en estos se dan poseen una carga simbólica que difumina la brecha cronológica entre pasado y presente impregnándose en las

prácticas cotidianas, siendo *éthos* y no *crónos* quien determina la particular vida de barrio.

El recuerdo es sólo un príncipe azul que va de paso, que despierta, un momento, a las Bellas Durmientes del bosque de nuestras historias sin palabras. “Aquí estaba una panadería”; “acá vivía la madre Dupuis”. Sorprende aquí el hecho de que los lugares vividos son como presencias de ausencias. Lo que se muestra señala lo que ya no está: “vea usted, aquí estaba...”, pero eso ya no se ve. Los demostrativos expresan las identidades invisibles de lo visible: es, efectivamente, la definición misma del lugar... Sólo se habitan lugares encantados.
(CERTEAU, 2000, p.121).

[1] Se considerará para este ensayo como grafiti, a cualquier expresión pictórica en el espacio público

La vibración de un grafiti¹

Como se pudo observar, uno de los principales actores que mora en los barrios está representado por la juventud; gracias a esta se mantiene la dinámica necesaria entre pares opuestos que otorgan la ideología de lo barrial (GRAVANO, 2015). (También son pares opuestos los que determinan la relación urbana entre lo público y lo privado en la ciudad).

Muchas de las prácticas urbanas realizadas por la juventud, más allá del barrio, funcionan también como amenaza de ruptura de los rituales cotidianos de la ciudad. Una de esas actividades es la práctica del grafiti que se muestra, precisamente, en el borde que separa lo que está adentro de lo que está afuera; es decir en la pared, en la materialidad concreta de un muro diseñado para separar ámbitos de naturaleza diferente; espacio exterior e interior donde los comportamientos humanos no son los mismos.



[Fig.1] Imagen propia.
Grafiti en vehículo abandonado cerca de una edificación, ahora de uso religioso, y antes utilizada como discoteca por familiares de “La mama Lucha” en La Colmena

Se trata de un arte cuya práctica brinda la posibilidad de expresar un enfoque socio-político dentro del ámbito socio-espacial de la ciudad; es decir, brinda la posibilidad a los sujetos de mostrarse en el espacio público, de quitarse la máscara que los esconde o los estigmatiza, para ser alguien, precisamente ahí, en la calle, donde habita el anonimato.

Visibilidad simbólica y efímera ofrece el grafiti a través de las marcas y señales dejadas en la pared, pues ahí afuera no se puede permanecer; es lugar de paso, del movimiento incesante del viandante y los vehículos, cuya localización es incierta e inestable; pues, para que el sujeto sea espacialmente localizable es necesario que esté presente en algún lugar, que esté allí; y para estar presente se necesita que persista allí durante cierta fracción de tiempo, así sea mínima (DUHAU, 2008). Para Radkowsky “habitar es igual a ser localizable”. Entonces lo que habita en el espacio móvil de ahí afuera, son las huellas dejadas por los vehículos y transeúntes. El grafiti es huella dejada por quienes ahí transitaron, por quienes caminaron no sólo la acera sino la pared. Caminaron en el muro con sus “latas”. Caminaron al borde o en medio de la casa y la calle, ni en lo público ni en lo privado, sino en su umbral, pues “andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio.” (CERTEAU, 2000, p.116). La ciudad se mueve afuera a la vez que está quieta adentro y vibra en su borde con los colores del grafiti que delatan su liminal contacto mientras buscan su identidad.

Movimiento y quietud; La polaridad del nomadismo y el sedentarismo, que corresponde a los primeros inicios del género humano, oscila entre los extremos de la posibilidad de un absoluto deambular y un exceso de sedentarismo. “Sentido de posibilidad” y “sentido de realidad” no se contradicen, pero sí pueden excluirse uno a otro (SCHRODER, 2009, p.170).

El movimiento otorga posibilidad; por tanto se opone a la estabilidad y a la, ya mencionada por Gravano (2015), tranquilidad del barrio. Por eso la juventud trae consigo el riesgo de ruptura con la tradición, con la realidad estable del barrio, en el que representan la posibilidad de cambio. La juventud es sinónimo de movimiento y por ello se intenta controlarla, sujetarla al barrio a través de la familia o la policía. Sin embargo, su rumbo puede cambiar, como puede cambiar el rumbo de los transeúntes en la ciudad, a pesar de transitar por rutas sugeridas o impuestas por el diseño urbano: signos que pretenden controlar los pasos, pero signos cuyo significante puede ser alterado con los mismos pasos, ya que estos pueden “hacer camino al andar”; construir su espacialidad a través del movimiento.

La variedad de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares. A este respecto, las motricidades peatonales forman uno de estos sistemas reales cuya existencia hace efectivamente la ciudad, pero que carecen de receptáculo físico. No se localizan: se espacializan (CERTEAU, 2000, p.109).

El estigma que envuelve a La Colmena marca a cada uno de sus habitantes. Sin embargo, ellos han aprendido a sobrellevarlo y hasta a aceptarlo; pues la permanencia y vida comunitaria que comparte el mismo espacio físico, llega a contrarrestar cualquier discurso reduccionista que pretenda definirlo. No así en la juventud, esta pretende dejar el barrio y con ello dejar el estigma.

Es posible que exista una necesidad implícita en las imágenes dejadas por el grafiti o “arte urbano”; más allá del mensaje o la expresión personal, podría representar la necesidad de habitar otro espacio, uno que niega al existente por medio de la ilusión que brinda la imagen o sugieren sus signos. No se puede a fin de cuentas, deshacerse o reemplazar el espacio real en el que se inscribe aquella imagen; como tampoco pueden abandonar su cuerpo marcado y estigmatizado aquellos sujetos o moradores

sin arraigo que imaginan su futuro fuera del barrio. “Yo estoy al mismo tiempo aquí y en otro lado, y justamente esto atañe al modo de ser del cuerpo... Cada topos, en tanto lugar que ocupamos, está entremezclado con una cierta atopía, ausencia de lugar” (SCHRODER, 2009, p.169). La mayoría de estas imágenes de estencil recreadas por artistas de la calle, nada tienen que ver con la adaptación al lugar donde se emplazan; se deslindan de su contexto y se imponen vibrantes en los muros ciegos de las fachadas, los mismos que sólo sirven como fondo de imagen.

Esa es la posibilidad que brinda el movimiento, o, por lo menos, la vibración; modificar el significado del espacio y por ende de su realidad. “Si aumenta demasiado el *sentido de realidad*, entonces nos acercamos a una realidad sin posibilidades abiertas; si, por el contrario, aumenta demasiado el *sentido de posibilidad*, corremos el riesgo de una virtualidad sin anclaje en la realidad” (SCHRODER, 2009, p.170).

Un arte vigilado

Un gran mural pintado por jóvenes de La Colmena se encuentra entre sus calles (Ver fig.2). Se trata de una representación de alguna escena cristiana que exalta los valores familiares y advierte el peligro de alejarse de ellos. No se trata, en este caso, de un grafiti de jóvenes inconformes, de *esos que andan por ahí*, en el barrio, oponiéndose a lo barrial como éthos – como valor o conjunto de valores- (GRAVANO, 2015) que tuvieron que pintarlo a escondidas de la autoridad. No se trata de eso. Se trata, más bien, de un mural cuya temática y estilo fue sugerido, motivado y financiado por la institución reguladora de comportamientos en la casa y en la calle: la familia. “La familia es lo que ejerce y debe ejercer control sobre la juventud” (GRAVANO, 2015)



La familia es la institución social núcleo del barrio. Desde su centro, representado por la figura del padre, se irradia control. Esta es la célula originaria de la comunidad, por tanto compartirán valores y similar estructura jerárquica. En la comunidad igualmente existirá el orden porque los individuos conocen a los otros individuos y cada uno conoce su lugar territorial... En otras palabras, la comunidad también cumple una función de vigilancia (SENNETT, 2011).

A diferencia de los adultos del barrio, para los jóvenes la tranquilidad no es un valor social imprescindible, y menos

[Fig.2] Imagen propia. Mural de carácter religioso en el espacio público más tradicional de La Colmena

cuando se posa sobre sus hombros el peso de la mirada de familiares, vecinos, cámaras de vigilancia o policía. Es necesario resaltar que en la ciudad los espacios públicos más concurridos son aquellos que tienen vigilancia, aquellos donde la autoridad o su representación está presente; es muy difícil encontrar tranquilidad en un espacio que no esté vigilado, demostrando que los planes urbanos en su diseño discrimina ciertas capas sociales entre las cuales se encuentra la juventud.

En la familia como en el barrio la figura de la autoridad controla y juzga el comportamiento de sus miembros o vecinos, pero lo hace desde una distancia, propia de su ubicación social, que le permite observar la generalidad mientras obvia las particularidades que caracterizan y determinan las relaciones sociales. La autoridad hace alusión a una mirada distante, a una mirada de dominio territorial basto que elimina y borra los pormenores. Se vigila con la vista. La importancia de la vista es primordial en la sociedad; el órgano de los sentidos que se ejercita varía según el individuo y su cultura. En la sociedad moderna el hombre depende más y más de la visión. Así es como cualquier observación –con base en el ojo humano- puede llegar a una generalización de lo observado, provocando, según sea el caso, un juicio de valor basado en una reducción esencial del fenómeno. De esta manera el mundo que se percibe con los ojos es más abstracto que el que experimentamos con los otros sentidos. “Los ojos exploran el campo visual y abstraen de éste ciertos objetos, puntos destacados o perspectivas” (TUAN, 2007, p.23) De la misma forma, cuando desde los municipios, la autoridad observa y planifica la ciudad a distancia, se llegan también a perder de vista los aspectos más particulares de ésta.

La ciudad-panorama es un simulacro “teórico” (es decir, visual), en suma un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas. El dios mirón que crea esta ficción literaria y que, como el de Schreber, sólo

conoce cadáveres, debe exceptuarse del oscuro lazo de las conductas diarias y hacerse ajeno a esto. Es “abajo” al contrario (down), a partir del punto donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad (CERTEAU, 2000, p.105).

Para la autoridad es necesario controlar afuera como se controla dentro de casa. Se pretende trasladar la familiaridad del hogar también a las calles intentando domesticar su naturaleza impredecible, perdiendo, el espacio público de esta manera, uno de los aspectos que lo identifican como tal: El anonimato.

El anonimato en cuanto requisito positivo de la experiencia urbana de la ciudad moderna, como sinónimo de libertad y oportunidad, ha dejado de ser un ingrediente deseable de la experiencia urbana en la ciudad globalizada: es preferible moverse entre gente y lugares conocidos, o por lo menos entre gente y lugares fácilmente reconocibles como aptos y seguros para uno (DUHAU, 2008, P.36).

La autoridad y la comunidad cumpliendo su función de control social exaltan únicamente el talante “negativo” del espacio público, o lo construyen deliberadamente al instalar vigilancia y patrullaje constantes, pues, de esta manera, se insinúa la existencia de un peligro permanente ahí afuera. Pero peligro, por la posibilidad de ruptura de valores sociales que la calle representa. Su estabilidad y control garantizaría la continuidad de unas relaciones sociales que no signifiquen peligro o contradicción con las estipuladas por la comunidad o la autoridad, como sucede al interior de la casa donde no se discute la autoridad del padre. Es afuera desde donde el joven puede cuestionar esa autoridad; pero estar afuera significa dejar la tranquilidad que el hogar representa; ya que afuera, en el espacio público, en la calle el individuo puede experimentar la sensación de encontrarse en medio del “teatro de los delirios de masas, de los circuitos irracionales de muchedumbres desorientadas, de la incomunicación, de la desolación moral, de la soledad...” (DELGADO, 2013)

Consideraciones finales

La importancia que se da al control y la vigilancia en los espacios públicos para evitar acontecimientos que puedan atentar al orden público, junto a políticas que lo promueven, ha llevado a que en la ciudad prevalezca un sólo espacio: el privado.

La plaza o la calle, donde cualquiera puede ir y venir, se vuelven cada vez menos atractivas para los sectores de población medios y altos que ven en estos lugares una multitud de riesgos incontrolables y de molestias y para todos aquellos sujetos urbanos que ven en el encuentro imprevisto con personas distintas una fuente de agobio más que una oportunidad enriquecedora de la vida urbana (DUHAU, 2008).

Cada ciudadano ha dejado de mirar al otro, al diferente, al que está afuera. Se ha perdido ese diálogo que intercambia diferencias y devela máscaras. “La comunidad se ha transformado tanto en una retirada emocional de la sociedad como en una barricada territorial dentro de la ciudad” (SENNETT, 2011, p.369) El miedo vuelve hermético el traje de la privacidad, eleva sus murallas y las electrifica, le pone rejas a sus ventanas y guardia a sus puertas. De esta manera el espacio público es vigilado por cámaras de video al acecho de cualquier acontecimiento que vaya a alterar la pasiva inercia de la institución familiar.

Esos muros que se han levantado en la ciudad, fragmentándola y dividiéndola, son también los nuevos lienzos en que se representan los valores y expresiones de la juventud. Valores que pueden ser condicionados por la institución reguladora; instituciones que en el contexto globalizado de la actualidad promueven valores genéricos y homogenizantes, haciendo *tabula rasa* de la propia construcción de sentido que pueda darse en un lugar (un lugar cuya construcción de sentido depende de quienes se sienten anclados a él; en el caso del barrio; por costumbre y permanencia los adultos y por pretendida ausencia los jóvenes).

Es en el espacio público, en la calle que el joven puede oponerse a la familia para construirse como persona; allá afuera en el intercambio social con sus semejantes. Ahí encuentra el lugar donde cuestiona a la autoridad y a la comunidad. Inscribe la huella de su expresión en el muro que divide la casa de la calle; es decir, en el borde del primero como autoridad y del segundo como comunidad. A través del arte pretende cuestionar una realidad instaurada, por tanto, una realidad invulnerable, dura como la piedra misma de la arquitectura en que se asienta, terca como su inmovilidad e indiferente como su silencio. Expresarse ahí puede significar la agresión del espacio tomado; y quizá, sólo la violencia de esos *que andan por ahí*; fantasmas anónimos que habitan cada muro institucional de la calle, permita que nuevamente se abra el diálogo perdido entre el afuera y el adentro. Quizá, a favor de la ciudad y lo público y posiblemente, en desmedro de la comunidad y lo privado.

El grafiti, al responder a un contexto globalizado (ver Fig.1), en ningún caso podría construir un imaginario propio de *lo barrial*, pues sus referentes son mediáticos y universales; y quizá, por ello mismo, sea acogido por la juventud; pues, de esta manera, se acentúa el carácter antagónico propio del joven hacia el barrio. Pero ¿qué sucede cuando dicho medio de expresión no muestra ese antagonismo? En La Colmena, fue una institución cristiana la que promovió sus valores universales a través del *grafiti*, es decir, una institución que comparte los mismos valores familiares que existen en la comunidad barrial. Sin embargo, ¿cómo estos valores pueden llegar a afectar la identidad de *lo barrial* cuando pertenecen a un contexto global y por tanto genérico?

Quizá cuando los valores familiares y comunitarios promovidos por una institución globalizante se instauran en el *ethos* de los habitantes, signifique que los muros o las paredes que la comunidad levanta ahora estén más allá del barrio, más lejos,

volviéndose un barrio que los jóvenes ya no pueden dejar porque sus límites no se los puede vislumbrar. Los jóvenes en ese inmenso barrio no representarían antagonismo alguno, porque estarían dentro de una comunidad de valores y control global.

***Kléver Vásquez** es ecuatoriano graduado en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Central del Ecuador (UCE), donde también realizó estudios de Arte. Es especialista en Lógica y Técnica de la Forma en Argentina por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magister en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura en España por la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC). Actualmente es docente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCE, investiga temas relacionados al arte urbano y cursa estudios de Antropología Urbana.

Ilustração de abertura do artigo
produzida pelo designer e bolsista indisciplinar
André Victor

referências

DELGADO, Manuel. *Lo urbano y el maligno*. Madrid 2013

BAUMAN, Zigmunt. *Comunidad, En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.

DUHAU, Emilio. *Las reglas del desorden*. Ciudad de Mexico: Siglo XXI editores, 2008.

GRAVANO, Ariel. *Antropología de lo urbano*. Buenos Aires: Editorial Café de las ciudades., 2015

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Cultura libre. 2000.

SENNETT, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Edit. Anagrama., 2011.

TUAN, Yi – Fu. *Topofilia*. Madrid: Edit. Melusina, 2007.

Lambes e stickers: gêneros híbridos da linguagem urbana

Street posters and stickers: hybrid genders in urban languages

Vinicius Santos da Silva*



Resumo

Este artigo¹ objetiva refletir, sob a ótica do livro *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, de Néstor García Canclini (2015), sobre o conceito de gêneros impuros, nascidos entre os preceitos da pós-modernidade e que mesclam características do tradicional e do moderno, do culto, do popular e do massivo. Para melhor ilustrar o conceito, serão relacionadas à concepção feita por Canclini as linguagens de arte urbana do lambe-lambe e dos stickers, que se mostram portadoras das características de gêneros tipicamente híbridos, conforme colocado pelo autor em seus estudos. Além disso, o texto busca relacionar a cartografia e a museologia como meios para decodificar esta memória urbana.

Palavras-chave: Cidade; museologia; hibridação cultural; arte urbana; cartografia.

Abstract

This article¹ aims to reflect, under the perspective of Néstor García Canclini's book "Hybrid Culture: strategies for getting in and out of modernity" (2015), upon the concept of impure genres, created among the precepts of postmodernity and which mixes characteristics of traditional and modern, worship, popular and massive. To better illustrate the concept, the urban art languages of urban posters and stickers – which also holds the typical hybrid genre characteristics, according to Canclini in his studies – will be related to the conception proposed by him. In addition, the study seeks to relate the cartography and the museology as ways to decode this urban memory.

Keywords: museology; hybridity; urban art; cartography.

Introdução

O presente artigo teve como norte as discussões acerca do livro *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, de Néstor García Canclini. A obra possibilita, através do estudo realizado pelo autor, a visualização do processo hibridatário no movimento da modernidade na América Latina – movimento esse que se dá ao mesmo tempo em que coexistem a manutenção de tradições e um movimento pós-moderno que se demonstra irremediável no contexto atual. Com essas constatações, o autor nos apresenta os *gêneros impuros*, que nascem do cruzamento entre tradição, modernidade e pós-modernidade, exemplificando-os através do grafite e dos quadrinhos, os quais, conforme Canclini

são práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva (CANCLINI, 2015. p.336).

Como objeto de estudo para o artigo será proposta a análise acerca da linguagem dos *lambes* e dos *stickers*, que “originalmente, são derivados da linguagem do grafite” (NAVARRO, 2016. p.49), relacionando-os, assim, com o conceito de gêneros híbridos proposto por Canclini. Para compreender o universo dos suportes artísticos selecionados, o livro *Pele de Propaganda: lambes e stickers em Belo Horizonte {2000-2010}*, de Luiz Navarro (2016), abre o panorama para a cognição da linguagem e sua relação com a urbe. Com isso, será possível traçar um elo mais profundo entre os dois estudos e ampliar a discussão sobre a cidade, as contradições da modernidade – que nunca de fato chegou como anunciada e já convive com a chamada pós-modernidade. Ao final serão propostas algumas reflexões para traba-

[1] Artigo, proposto pela disciplina Museologia, patrimônio e cultura no pensamento latino-americano e com iniciativa do professor Luiz Henrique Assis Garcia, docente da ECI/UFMG.

lhos posteriores acerca do papel do campo museológico nesse contexto.

Culturas híbridas em canclini

Os estudos compilados por Néstor Garcia Canclini em seu livro *Culturas Híbridas* são pioneiros ao proporem o conceito de hibridismo cultural por meio das pesquisas voltadas para a compreensão da cultura urbana, a criação, recepção e o consumo de bens simbólicos. No estudo, o autor foca sua atenção nos papéis dos agentes sociais envolvidos na construção das produções culturais chamadas cultas, populares ou massivas (ligadas à indústria cultural) e suas relações com a modernidade. Para isso, ele apresenta as estratégias de diversos setores, como as artes visuais, a literatura, os museus, as disciplinas sociais (especialmente a Antropologia e Sociologia), a mídia e as classes políticas. As diferentes abordagens do que é tradicional e do que é moderno, reforçam a ideia de que, na América Latina, há uma longa história de construção de uma cultura híbrida, em que modernidade é sinônimo de pluralidade, na qual coexistem os hegemônicos e subalternos, tradicional e moderno, culto, popular e massivo.

No capítulo intitulado *Culturas híbridas, poderes oblíquos*, Canclini demonstra suas reflexões acerca dos chamados gêneros efetivamente híbridos encontrados na América Latina, os quais denomina de *gêneros impuros*. Para o autor, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural, ocorrida no início do século, com o forte êxodo do campo. A mobilização sócio-política, do mesmo modo que a estrutura da cidade, fragmenta-se em estratos cada vez mais difíceis de totalizar, e a eficácia articuladora dos movimentos sociais também decresce, causando a perda de sentido da cidade. Para Canclini, com essa fragmentação, a mídia “se torna a constituinte dominante do sentido ‘público’ da cidade, a que simula integrar um imaginário

urbano desagregado” (CANCLINI, 2015. p. 289), mas, de forma sincera, o autor coloca que às vezes os meios massivos também contribuem para superar a fragmentação, ao relacionar que, em certa medida, esta proporciona informações acerca de experiências comuns da vida urbana. Apesar disso, o autor atenta que esse processo de empoderamento da mídia como mediadora e substituta de outras interações coletivas se deu no período em que as ditaduras militares tomaram a América Latina e suspenderam os partidos, sindicatos e organizações sociais, reduzindo a participação social à inserção do indivíduo no consumo e à especulação financeira. Após as ditaduras, os governos neoliberais fizeram a manutenção desse processo, tornando o cidadão mero “público consumidor” de notícias dos “líderes” políticos. Nessa intervenção feita pelas mídias, existe um *jogo de ecos*, ao qual a “publicidade comercial e os lemas políticos que vemos na televisão são o que encontramos nas ruas, e vice-versa: umas ressoam nas outras” (CANCLINI, 2015. p.290).

Com relação aos monumentos, ferramentas intencionais de legitimação de uma história hegemônica, o autor aponta que, expostos à dinâmica urbana, são colocados juntamente com as memórias tradicionais em contraponto com a mudança cotidiana, pela qual os símbolos nacionalistas são confrontados com a propaganda de multinacionais ou com o trânsito. Para Canclini, nesse contexto de contradições, se proliferam os dispositivos de reprodução que não podem ser definidos como cultos ou populares: fotocopiadoras, videocassetes, vídeo clips, videogames (CANCLINI, 2015. p.304). As narrativas colecionistas que antes eram sustentadas por referências semânticas e históricas, com o aparecimento destes dispositivos, são desestruturadas. Se anteriormente as coleções de bens simbólicos poderiam organizar uma cultura, e o território servir como suposição de tipos de comportamento, atualmente nos deparamos com os processos contrários, visto o fim da possibilidade de totalizar através da cultura urbana. Através do que Canclini coloca como *descolecio-*

namento e desterritorialização, será possível perceber a dissolução de classificações conhecidas, como culto/popular, entre outras oposições. Se anteriormente o espaço era organizado por grupos, etnias e uma hierarquização conhecida, hoje encontramos o que Canclini chama de “agonia das coleções”, pela qual a pureza dos traços reconhecidos por todos é atravessada pelo diálogo de vários estilos e épocas, etnias e mestiçagens. Canclini ressalta que “o significado final depende dos usos que lhes atribuem diversos agentes” (CANCLINI, 2015. p.307), com relação aos dispositivos, e que não existem motivos para lamentar a decomposição das coleções, pois estas faziam a manutenção de desigualdades ao se sustentar nas oposições clássicas. Não que tais desigualdades não persistam, pois, como no exemplo do autor, a “descoleção e a hibridação não são iguais para os adolescentes populares que vão às casas públicas de vídeo games e para os de classe média e alta que os têm em suas casas” (CANCLINI, 2015. p.308).

Através da análise dessas novas estruturas sociais e culturais, Canclini enfoca a transnacionalização dos mercados simbólicos (como a massificação dos mercados culturais nacionais) e as migrações (os fenômenos de *desterritorialização e reterritorialização* ligados ao processo migratório). O sentido estético dessa mudança segue as estratégias de algumas artes “impuras”, como o grafite e as histórias em quadrinhos, consideradas pelo autor como “constitucionalmente híbridas”. Outro modo pelo qual a tortuosidade, ou obliquidade (como proposta por Canclini) dos circuitos simbólicos permite repensar os vínculos entre cultura e poder é a busca de mediações, de vias diagonais para gerir os conflitos, como a satirização da classe política, expressa nos grafites e/ou no humor jornalístico. Contudo, para Canclini, as práticas culturais são, mais que ações, atuações, mas se constituem como ferramenta utilizada pela arte urbana, como veremos mais à frente. Canclini afirma:

[...] Talvez o maior interesse para a política de levar em conta a problemática simbólica não resida na eficácia pontual de certos bens ou mensagens, mas no fato de que os aspectos teatrais e ritualizados do social tornem evidente o que há de oblíquo, simulado e distinto em qualquer interação (CANCLINI, 2015, p. 330),

Assim como declara na primeira parte de sua obra, as considerações finais do autor, expressas na *Saída*, afirmam que a análise exposta no livro “não permite estabelecer relações mecânicas entre modernização econômica e cultural. Nem tampouco ler esse processo como simples atraso. [...] Essa modernização insatisfatória deve ser interpretada em interação com as tradições que persistem” (CANCLINI, 2015, p. 353). As hibridações ocorrem exatamente na fronteira, nas relações entre o culto, o popular, o massivo, na margem e assim a excedem e extrapolam as classificações já existentes.

Hibridação para uma cidade imaginada: lambes e stickers

A partir das análises de Canclini acerca desses novos gêneros, chamados impuros ou híbridos, que, desde sua constituição desenvolvem-se e ampliam-se nos cruzamentos entre múltiplas linguagens e temporalidades, podemos perceber que em especial o grafite possui uma íntima relação com a questão territorial e o uso da cidade, uma espécie de “escritura territorial” urbana, assim como a pixação. E dessa linguagem, à luz dos preceitos da pós-modernidade, ou como propõe Canclini do “pós-intra-moderno” (CANCLINI, 2015, p.356), visto que vivemos concomitantemente na modernidade e fora dela, surgem outras expressões artísticas nascidas nessas fronteiras, nas margens que somente são possíveis pela porosidade que as enriquece, como por exemplo os *lambes* e os *stickers*.

[2] Para saber mais, acessar o Glossário em Navarro (2016), disponível online (endereço nas referências deste artigo).

[3] Importante movimento revolucionário ocorrido no período citado, na França, onde a insurreição popular superou barreiras étnicas, culturais, classes e idade na busca de contrapor velhos pensamentos hegemônicos.

[4] Movimento artístico contestador do séc. XX que utilizava-se de diversas linguagens como o sarcasmo e a brincadeira para propor novos valores artísticos.

[5] Movimento da década de 1960, apropriavam-se de linguagens comuns aos meios massivos para exatamente questioná-los, como a publicidade, fotos de revistas, neon, entre outros.

[6] Prática do Faça Você Mesmo, incorporada pela cultura anarquista e punk dos anos 1960 e 1970.

[7] Também chamado de Culture Jamming, essa prática foi adotada nos anos 80 por grupos ativistas de causas anticomunistas com publicidades.

As linguagens selecionadas para este estudo, os *lambes* e os *stickers*, são “suportes de papel, em folhas de tamanhos variados, pôsteres e cartazes colados com grude artesanal ou adesivos autocolantes produzidos para serem afixados na rua, seja em muros ou mobiliários urbanos, como postes hidrantes, lixeiras”² (NAVARRO, 2016, p.15). Conforme o autor, em seu estudo sobre os *lambes* e os *stickers* em Belo Horizonte, estes possuem influências dos cartazes ativistas de Maio de 1968³, a Pop Art estadunidense, o Dadaísmo⁴ e o Novo Realismo Francês.⁵ Desses movimentos, os *lambes* e os *stickers* incorporaram diversos métodos e técnicas como a *assemblage* (justaposição de imagens que criam um novo sentido) e a *decollage* (recorte, fragmentação de imagens prontas que também criam um novo sentido), além da literatura, música e cinema.

Essas técnicas parecem refletir diretamente as características do meio urbano descrito por Canclini ao combinar diversas linguagem e múltiplas temporalidades, além de estarem diretamente relacionadas com a produção artesanal, o chamado *do it yourself*⁶. Essas linguagens em geral possuem a característica de alteração e subversão do sentido dos meios massivos⁷, do culto e do popular, gerando um novo significado para um signo hegemônico. Conforme Navarro (2016) outra característica é a efemeridade, já que a permanência não é esperada pelo artista, que permite, ao expor em espaços públicos, a rasura e a alteração de sentido por outros trabalhos ou até mesmo pela população *en passant*. Estas intervenções/participações possíveis podem ser por passatempo, por sentirem-se provocados ou por querer provocar. A cidade e as pessoas que nela habitam experimentam de forma emblemática a linguagem, pois, para além da experiência intelectual, ocorre algo de físico, corporal nesses trabalhos encontrados pelo espaço cidadão.

A arte, a política e as disputas de poder permeiam todos os espaços da cidade através dos *lambes* e *stickers*, ao “ocupar



[Fig.1] Fonte: Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras. “Azulejos de Papel”.

[8] Apropriando-se da linguagem cinematográfica, campo/contracampo é uma ferramenta utilizada pelo cinema clássico-narrativo que possibilita uma continuidade visual a imagens e planos filmados de forma descontínua.

espaços fora dos campos institucionalizados da arte e tocar as realidades sociais de perto” (CAMPBELL, 2015. p.20). A cidade passa a servir de campo e contracampo⁸, onde convivem no mesmo espaço pequenas lutas e resistências que dialogam, sobrepõem-se e alteram-se no mesmo espaço. São ações que refletem acerca do cotidiano, do que nos afeta na relação com a cidade e com o outro. Como expressa Campbell (2015), as obras que são colocadas na esfera pública buscam muitas vezes pequenas utopias de transformação do comum, tensionando as relações de poder. Também correlacionado à questão territorial, as fronteiras são rompidas ao se estabelecerem espaços coabitados através das intervenções realizadas por *lambes* e *stickers*, embaralhando imagens pelo processo colaborativo e desestabilizando as divisões que as cidades contemporâneas oferecem, produzindo assim espaços para vivências coletivas e lúdicas.

A experiência sensível provocada pelos lambes e stickers na ocupação dos espaços públicos proporciona, para além do circuito institucional da arte, dos museus e centros culturais, ao qual o público já adentra pronto à experiência, uma subjetividade acessível a todos que usufruem daquele espaço, sendo assim possível um entendimento desta como “arte contextual”, como coloca Luiz Navarro, citando Paul Ardenne:

a posição da arte “contextual”, em resumo: colocar a uma boa distância representações (a arte clássica), desvios (a arte de espírito duchampiano), perspectiva autocrítica de onde a arte se considera e se disseca a si mesma, de maneira tautológica (a arte conceitual). Sua aposta: fazer valer o potencial crítico e estético das práticas artísticas mais focadas na apresentação do que na representação, práticas propostas no modo de intervenção, aqui e agora. [...] Reivindicada de maneira aberta a partir dos anos de 1960, esta preocupação que expressam numerosos artistas pelo contexto é uma consequência de um distanciamento progressivo do mundo da arte,



OUTRA CASA FOI DEMOLIDA:

- Não tem problema, era uma casa velha
- Vai ser um lindo prédio novo
- Preservar a memória é coisa do passado
- Ponto para a especulação imobiliária
- BH, cidade em demolição

[Fig.2] Fonte: Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras. "Mais uma casa foi demolida".



OUTRA CASA FOI DEMOLIDA:

- Não tem problema, era uma casa velha
- Vai ser um lindo prédio novo
- Preservar a memória é coisa do passado
- Ponto para a especulação imobiliária
- BH, cidade em demolição

[Fig.3] Fonte: Poro – intervenções urbanas e ações efêmeras. “Por outras práticas e espacialidades” – 2013.



entendido em sua concepção clássica. O universo da galeria, do museu, do mercado, da coleção se converteu, para muitos criadores, em algo muito estreito, muito limitado, por isso um impedimento à criatividade. Daí a escolha por uma arte circunstancial, subentendida por um desejo de abolir as barreiras espaço-temporais entre criação e percepção das obras. (ARDENNE, apud NAVARRO, 2016. p.42)

Navarro pontua também que nem sempre os *lambes* e *stickers* possuem a intenção de serem percebidos como obras de arte, mas que o processo de afixá-los, além de sua produção sensível e regida pelas experiências, influencia o ato artístico e a vivência da população.

Dessa forma, os *lambes* e *stickers*, ao serem analisados em relação aos estudos feitos por Néstor Garcia Canclini em *Culturas Híbridas*, podem ser associados aos gêneros efetivamente híbridos, pelas diversas referências que são sedimentadas, por sua relação com territórios e pelas disputas de poder que os permeiam. Essa ocupação dos espaços urbanos como via de construção e reestruturação de identidades é colocada por Massey (2008), quando a autora afirma que o espaço é palco

[Fig.4] Coletivo Pão com Durex. 2006. Lambes simulando objetos de cozinha e eletrodomésticos em tamanho real, colados embaixo de um viaduto, um local utilizado por moradores de rua. 2006.



social e político, pois tanto ele quanto as relações sociais estão em permanente construção e reconstrução. Nesse contexto, as novas formas de cartografia consideram que “a planta da cidade são signos que, por meio da linguagem, fazem a mediação entre a memória e o ambiente” (CALANDRO; PEZZATO, 2014. p.20). Os mapas que combinam o objetivo com o subjetivo, não sendo possível traça-los sem apresentarem traços de quem os criou, são também formas de poder materializado.

Considerações finais

A partir da relação estabelecida entre as culturas e produções híbridas, profundamente relacionadas com o espaço urbano, os meios massivos – mesmo que para satirizá-los – e as disputas e os contrassensos que permeiam a sociedade contemporânea, podemos perceber que os *lambes* e os *stickers* proporcionam uma cidade mais sensível às diversas realidades que a constroem e se constituem como os gêneros impuros proporcionados pela hibridação cultural descrita por Canclini. Além disso, a cartografia em moldes contemporâneos, que possibilita novas leituras para o espaço onde as relações sociais se estabelecem, podem fazer a cidade mais concreta para a diversidade de olhares que a representam, reinventam.

Para além dessa interpretação e associando aos estudos museológicos, abrem-se alguns questionamentos: como a museologia pode associar-se às dinâmicas contemporâneas da arte urbana? É possível perceber essa relação contextual e histórica, política e relacionada ao território nas linguagens descritas? Como a museologia tratará desses novos “objetos” que carregam sentido e materialidade, como a cartografia? Como lidar com a efemeridade destes suportes? Já que o descolecionamento é um fato, como a disciplina irá revisar seus métodos? Assim, propõe-se algumas questões que podem suscitar interesses em futuros estudos reflexivos para a cartografia e a museologia.

referências

CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CALANDRO, T. L.; PEZZATO, J. P. *Memória e identidade no contexto de uma cartografia cultural: notas para discussão*. In: *Revista Territorium Terram*, v. 2, p. 13-28, 2014.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2015. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão.

GIRARDI, Gisele. *Mapas alternativos e educação geográfica*. *Revista Percursos*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 39-51, jul./dez. 2012.

HERNANDEZ-HERNANDEZ, Francisca. *El discurso museológico y la interpretación crítica de la historia*. In: *ICOFOM*. *Museología e historia; un campo del conocimiento*. Córdoba, Argentina, 2006. (ICOFOM study series, ISS 35).

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política de espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert.

NAVARRO, Luiz. *Pele de propaganda: lambes e stickers em Belo Horizonte {2000-2010}*. Belo Horizonte. Ed. do Autor, 2016.

*Vinicius Santos da Silva é graduando no curso de Museologia da Universidade Federal de Minas Gerais. Produtor cultural, atualmente trabalha na Companhia de Teatro Luna Lunera, de Belo Horizonte, realizando a produção executiva e produção técnica dos espetáculos, trabalhou também na Liga Produção Cultural, em Porto Alegre.

Ilustração de abertura do artigo
produzida pelo bolsista indisciplinar
Lucca Gonzales

A faísca do encontro: intervenções urbanas como ativadoras de outras territorialidades

The spark of meeting: urban interventions as activators of other territorialities

Camila Benezath Rodrigues Ferraz*

Resumo

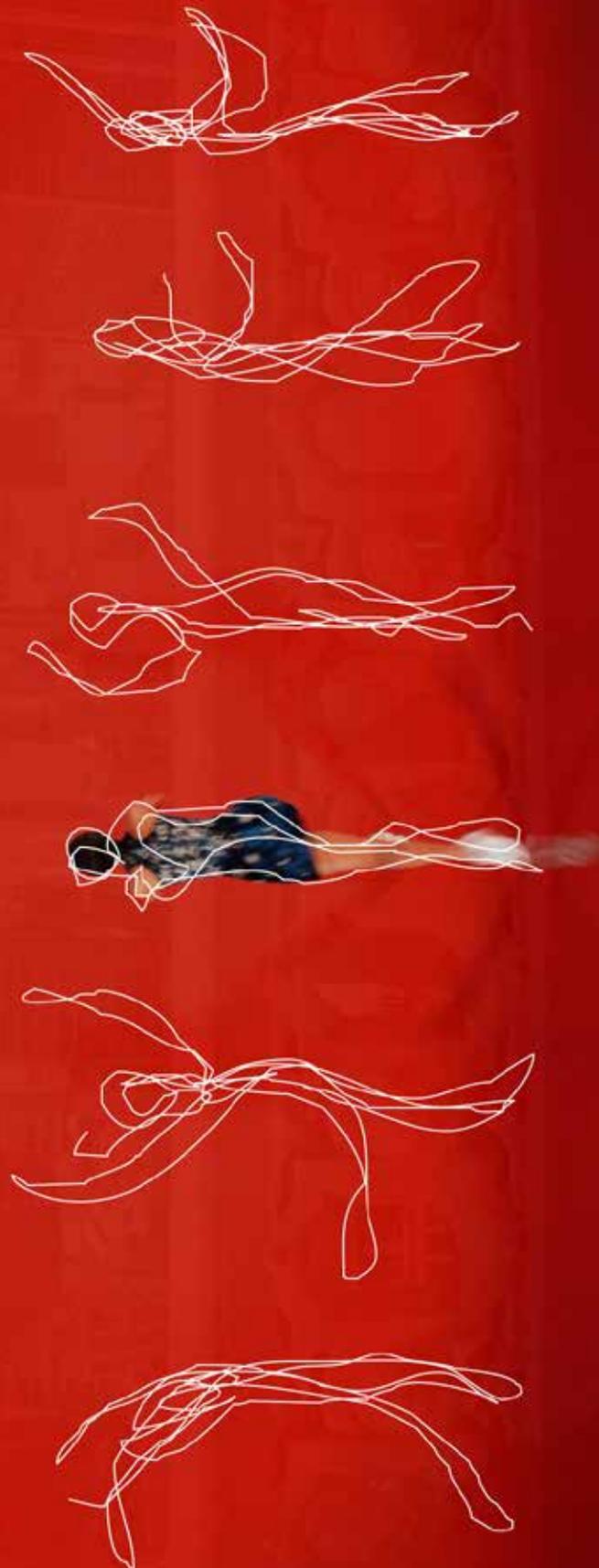
O artigo parte da faísca lançada ao posicionar lado a lado os conceitos de círculo hermenêutico para Hans-Georg Gadamer e de corpo-vibrátil para Suely Rolnik. Ambos os conceitos apontam para uma crítica à ciência moderna. A este diálogo inicial acrescentamos o questionamento posto por Félix Guattari sobre quais intervenções poderiam conduzir processos de desterritorializações. Procuramos aproximar essa discussão do urbanismo e da arte urbana. Inicialmente, tratamos das táticas que agem internamente às estratégias de ordenamento urbano em direção à criação de outras territorialidades. Em seguida, apresentamos três intervenções urbanas, escolhidas como provocadoras de encontro entre corpos e de outras formas de experimentar as cidades. Por fim, tais intervenções acabam por lançar a hipótese de que há no devir-criança uma potência para condução dos processos de desterritorialização e reterritorialização.

Palavras-chave: círculo hermenêutico; corpo-vibrátil; devir-criança; intervenções urbanas.

Abstract

The article starts from the spark launched by placing the concepts of the hermeneutic circle by Hans-Georg Gadamer and the resonant body by Suely Rolnik side by side. Both concepts point to a critique of modern science. To this initial dialogue we add the question posed by Félix Guattari on what interventions could lead to deterritorialization processes. We look for an approach of this discussion in urbanism and urban art. Initially, we dealt with the idea of tactics that act internally to the strategies of urban planning towards the creation of other territorialities. Next, we present three urban interventions, chosen to provoke encounter among bodies and to produce other ways of experiencing cities. Finally, these interventions provoke the hypothesis that there is in the becoming-child a power to conduct the processes of deterritorialization and reterritorialization.

Keywords: hermeneutic circle; resonant body; becoming-child; urban interventions



Assim, todo encontro significa a 'suspensão' de meus preconceitos, seja o encontro com uma pessoa com quem aprendo a natureza e os meus limites, seja com uma obra de arte. Mas é ainda necessário que eu esteja disposto a reconhecer que o outro (humano ou não) tem razão e a consentir que ele prevaleça sobre mim (GADAMER, 2003, p.13-14)

No encontro, os corpos, em seu poder de afetar e serem afetados, se atraem ou se repelem. Dos movimentos de atração e repulsa geram-se efeitos: os corpos são tomados por uma mistura de afetos (ROLNIK, 2007, p.31, grifos no original)

Quais intervenções poderiam ajudá-lo a sair das territorialidades que os cercam? (GUATTARI, 1985, p.67)

A hermenêutica de Gadamer

A citação do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (2003, p.13-14), que abre este trabalho, foi extraída de seus estudos sobre o problema da consciência histórica e da construção do conceito de círculo hermenêutico. A hermenêutica pode ser definida em linhas gerais como o exercício do compreender, e se relaciona ao deus grego Hermes, deus mediador, mensageiro que habita o limiar entre o mundo dos homens e dos deuses. “Enquanto mediador, Hermes não é mais aquele que explica a mensagem dos deuses, mas que tão somente as revela” (GAMA, 2003, p.40).

O pensamento de Gadamer a respeito da hermenêutica é construído enquanto crítica ao método científico instaurado pela modernidade para as ciências humanas, ou ciências do espírito (*die Geisteswissenschaften*). Tal método, importado das ciências naturais, privilegia a objetividade, o puro, o verdadeiro e a totalidade. Além disso, este método coloca o pesquisador como sujeito soberano que interpreta a realidade segundo uma teoria que antecede o objeto de pesquisa.

Ocorre que o campo de pesquisa foi sendo ampliado e os problemas debatidos foram tomando pureza, objetividade e exatidão questionáveis. Como pensar em objetividade quando tratamos dos seres vivos pela biologia, do homem pela psicologia ou da cidade pelo urbanismo? Aliás, é possível classificar os estudos tão isoladamente? Para Gadamer, o método científico se tornou insustentável quando aplicado às ciências humanas.

Segundo Vilem Flusser (2015, p.46-47), esta crise não é nova e

é visível há pelo menos duzentos anos. Mas a crise foi sendo retardada. Porque a revolução industrial que interveio parecia confirmar empiricamente a eficiência da pesquisa burguesa. Mas a revolução industrial está atualmente digerida. O argumento empírico não mais vence com a mesma força. E a crise está se manifestando atualmente.

A Idade Moderna que batizou e que deu o caráter de ciências também às formas de pensar e criar que lidam com perceptos (Arte) e conceitos (Filosofia) exalta o sujeito transcendental em busca do conhecimento objetivo e exato. A hermenêutica de Gadamer recusa este sujeito transcendental ao fazer da compreensão um processo dialógico sempre passível de novas compreensões, sempre em movimento. Diálogo porque considera o pesquisador como intérprete e não como sujeito transcendental. Tampouco o outro é considerado como objeto, do qual se busca extrair uma verdade absoluta.

Este processo dialógico inclui os pré-juízos, as visões prévias do intérprete. Não considerar pré-juízos seria, segundo o autor, isolar-se em uma metodologia aplicada instrumentalmente; seria negar as tradições, os territórios existenciais; seria ter o pensamento em sucessivas tábulas rasas. Ao se lançar, o intérprete tem consigo sua visão prévia, uma tradição

que modela os seus pré-conceitos. Todavia, a experiência hermenêutica depende justamente da suspensão de tais preconceitos ao olhar para o outro e seus respectivos pré-juízos.

Os círculos hermenêuticos de Gadamer se colocam, portanto, como visibilidades deste movimento de pesquisa que se desenrola em ininterruptos vai e vens. É no embate entre os pré-juízos dos corpos em diálogo que se dá a compreensão. Daí dizer que “toda experiência é confronto” (GADAMER, 2003, p.14), já que coloca frente à frente o antigo, pré-juízos já assentados no saber do intérprete, com o novo, ou melhor, com o outro, o desconhecido, o que se quer compreender. A possibilidade de compreensão só se torna possível nesse confronto, o que é um exercício necessariamente aberto à alteridade, ao outro e ao diferente. E é a partir daí que encontramos a relação com o corpo-vibrátil de Suely Rolnik.

O corpo vibrátil de Suely Rolnik

A psicanalista Suely Rolnik também discute a modernidade como período que condicionou o outro como objeto de projeção de imagens e pré-juízos. Sua crítica, por sua vez se dá pelo viés dos modos de subjetivação.

A autora apresenta uma dupla capacidade inerente aos órgãos dos sentidos: uma parte cortical e uma sub-cortical. A parte cortical diz respeito à percepção das formas do mundo e à atribuição dos sentidos pelas representações de que dispomos, relacionando-se assim com o tempo, a história e a linguagem. O termo cortical se refere tanto ao córtex cerebral, camada mais externa que envolve o cérebro, quanto à casca de uma árvore. Os dois usos do termo tratam de um envoltório, do que é visível, e este é o sentido também utilizado pela autora para se referir a parte cortical da dupla capacidade dos sentidos.

A parte sub-cortical, por sua vez, considera a apreensão do outro pelos afetos de seu campo de forças vivas. É a parte que está atrás ou abaixo do córtex, invisível a olho nu. A essa capacidade, a autora chamou de corpo vibrátil, cuja definição é construída como “corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em matérias de expressão” (ROLNIK, 2007, p.31).

Ambas as partes, cortical e sub-cortical, não se colocam isoladamente: é uma dupla capacidade e não duas capacidades isoladas. Assim, os modos de subjetivação se impulsionam pela tensão, pela crise incessante que se estabelece e pelo encontro com outros corpos. Em cada novo encontro, corpos vibráteis desejantes se permitem ou não fugir de seus territórios existenciais em direção a um movimento de criação de novos territórios. O corpo vibrátil busca apreender o mundo tendo o outro como parte de si, dissolvendo assim as posições de eu e ele, intérprete e texto, pesquisador e objeto.

O olhar vibrátil desse corpo impregna-se com o mundo e participa da construção dos territórios existenciais que então se fazem em movimentos frequentes de desterritorialização e reterritorialização. Movimentos que se repetem incansavelmente com intensidades e combinações diferentes a cada vez para que sejam compostos, decompostos e recompostos outros territórios.

Não há simulação (2º movimento) que não implique, simultaneamente, por um lado, atração ou repulsa de corpos gerando afetos (1º movimento) e, por outro, formação de territórios (3º movimento). Assim como não há território (3º movimento) que não seja trabalhado por desterritorializações, operadas por afetos que lhe escapam, nascidos do encontro com outros corpos ou com os mesmos corpos, que se tornaram outros: linhas de fuga (1º movimento). Como tampouco há linhas de fuga de afetos (1º

movimento) que não tentem simular (2º movimento) e agenciar matérias para constituição de território (3º movimento), a ponto de nem dar para dizer quem vem primeiro (ROLINK, 2007, p.52)

Deixar adormecer nossos corpos vibráteis é deixar-se enclausurar; presos em territórios existenciais imutáveis, verdadeiros e absolutos. Desta forma, ficamos anestesiados com as diferenças e negligenciamos ao outro e à vida, deixamo-nos abater ou impomos a todo custo nossa vontade sobre o mundo.

Por outro lado, há perigo em viver mergulhado em movimentos de desterritorialização, pura intensidade e devir. “Ao invés de vivê-la, como uma dimensão – imprescindível – da criação de territórios, nós a tomamos como uma finalidade em si mesma. E, inteiramente desprovidos de territórios, nos fragilizamos até desmanchar irremediavelmente” (GUATARRI; ROLNIK, 1996, p.284). Viver em permanente desterritorialização é, assim como no corpo adormecido, negar-se a encontros e não admitir a contribuição do outro na construção de novos territórios existenciais.

Neste sentido, o exercício é sempre se permitir sair, em linhas de fugas, mas também se permitir ficar, em linhas de territorialização. É assumir os diferentes graus de intensidade do corpo vibrátil, que se permite absorver alteridades e recriar territórios, seja no processo de pesquisa em ciências humanas, seja na própria vida.

Que intervenções poderiam contribuir para este movimento de criação de novas territorialidades? O questionamento formulado por Félix Guattari (1985) insere-se também na discussão sobre o estudo das “coisas sociais”, ciências humanas. Para ele, é necessário rever o papel do pesquisador especialista e incluir no processo de pesquisa as pessoas diretamente interessadas nos estudos.

Tal como Hans-Georg Gadamer e Suely Rolnik, Guattari considera sem sentido os modelos e métodos científicos, educacionais e urbanísticos, cujas formulações antecedem o objeto de pesquisa e exaltam um sujeito transcendental. Neste sentido, Guattari defende o fim das relações de alienação e de controle instauradas para manter os modos de produção hegemônicos, sejam estas relações laços invisíveis ou instituições tal com a escola, a prisão e a fábrica.

É neste contexto que o autor questiona quais intervenções poderiam contribuir para sair das territorialidades que nos cercam ou, em outras palavras, quais intervenções poderiam conduzir processos de desterritorializações e reterritorializações. Cabe destacar que territorialidades não são necessariamente configurações vinculadas a determinado espaço geográfico, mas a materialidade dos territórios existenciais tais como corpo, família, espaço doméstico, relações de vizinhança. Então como aproximar este questionamento dos estudos sobre a experiência na cidade e sobre a arte urbana?

Táticas e estratégias urbanas

A arquitetura e, sobretudo, o urbanismo são anti-labirínticos; existem para evitar o labirinto, a desordem e o caos espacial (JACQUES, 2007, p.91)

O urbanismo, como disciplina, surge no fim do século XIX, voltado para o ordenamento, organização, intervenção e controle das cidades. Disciplina científica aplicada para impedir o crescimento labiríntico e empírico das cidades e que propõe espaços planejados racional e geometricamente a partir de planos e projetos. Planos e projetos que desconsideram pré-existências e tomam as cidades como tábulas rasas: superfícies impostamente planas, onde supostamente nada se gravou,

vazias. As cidades são objetos, analisadas usualmente por vistas aéreas sob justificativa de que dessa forma é possível apreendê-las em sua totalidade. Entretanto, essa forma de apreensão da cidade acaba por homogeneizar e negligenciar todas as diferenças existentes, acaba por não distinguir os bairros, as ruas, os edifícios e, especialmente, as pessoas que a habitam.

Essa breve conceituação do urbanismo tradicional remete àquilo que Gadamer, Rolnik e Guattari, cada um a seu modo, querem criticar: a ciência moderna que exalta o sujeito transcendental em busca da afirmação da verdade, em busca de um conhecimento que se diz objetivo e exato e que impõe seus pré-juízos e seus territórios existenciais sobre o outro. Neste sentido, o urbanismo, como dispositivo, funciona “bloqueando as forças ativas, impedindo que exerçam sua potência criativa” (PASQUALI, 2013, p.25).

Ocorre que linhas de fugas emanam dos afetos no encontro entre alteridades e escapam pelas brechas desta cidade que se quer homogênea. Não há como disciplinar a vida segundo modelos pré-concebidos, não há como submeter às mesmas lógicas os diferentes modos de experienciar a cidade. Diferentes táticas, para usar a expressão de Michel de Certeau (1998), infiltram-se na lógica da disciplina urbanística, para desviar de suas estratégias. Segundo o autor, estratégia é

o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado (DE CERTEAU, 1998, p.99).

Táticas, por sua vez, são práticas cotidianas, procedimentos populares que se inserem nos mecanismos das disciplinas. São ações calculadas que se aproveitam das ocasiões e jogam “com o terreno que lhe é imposto, [...] movimento no campo de visão do inimigo” (DE CERTEAU, 1998, p.100).

[Fig. 1] Baba na Avenida Vasco da Gama¹
Fonte: Fotografia de Vinicius Castro. Disponível em: <<https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/olimpiadas/2016/08/07/como-os-sem-ingresso-aproveitam-a-rio-2016-em-salvador.htm#fotoNav=1>>. Acesso em: 03 jun. 2017.

[1] Babas são partidas de futebol amador, geralmente organizadas em campos improvisados.

Os praticantes ordinários usam de suas táticas para inventar novas formas de habitar as cidades no cotidiano: um traço surge no gramado pelo pisoteio diário, encurtando o caminho entre duas ruas; uma criança atravessa a rua passando no quebra-mola achando ser este uma ponte; uma partida de futebol se organiza numa rua fechada para veículos em dias de jogos olímpicos (Figura 1). Durante os jogos olímpicos Rio 2016, parte da Avenida Vasco da Gama foi fechada para controle do acesso à Arena Fonte Nova, estádio de futebol em Salvador destinado aos jogos oficiais. Essa estratégia de controle, ao invés de manter afastados os “sem-ingressos”, aqueles que não iriam assistir aos jogos no estádio, levou outro tipo de movimento à avenida. No espaço antes reservado para veículos, crianças aprendiam a andar de bicicletas, soltavam pipas ou improvisavam seu próprio campo de futebol, utilizando chinelos como as traves do gol.



Arriscamos aqui uma primeira resposta ao questionamento formulado por Félix Guattari: os exemplos citados – o traço na grama, o atravessar no quebra-mola, o jogo no asfalto – poderiam conduzir a criação de outras territorialidades, ao mesmo tempo em que são táticas desviacionistas na estratégia de ordenamento urbano. Tais territorialidades poderiam, nesse caso, estar vinculadas tanto diretamente a um aspecto físico – o caminho, a ponte, o campo de futebol – quanto a ações e atividades sociais – o passeio no jardim, o brincar na rua, a reunião de amigos.

Provocações das intervenções urbanas

Arriscamos agora uma segunda resposta ao questionamento de Guattari, dessa vez aproximando da arte urbana. Para tanto, iremos nos deter em três intervenções urbanas: *The Piano Staircase*; *El Avioncito* e *Amarelinha*. Chamamos aqui de intervenções urbanas as diversas manifestações artísticas que tomam lugar no espaço público urbano, sem discriminar seus autores ou promotores. Diferente dos exemplos anteriores, nos quais os próprios praticantes ordinários criam suas táticas, as intervenções urbanas possuem autoria ou promotores, individuais ou coletivos.

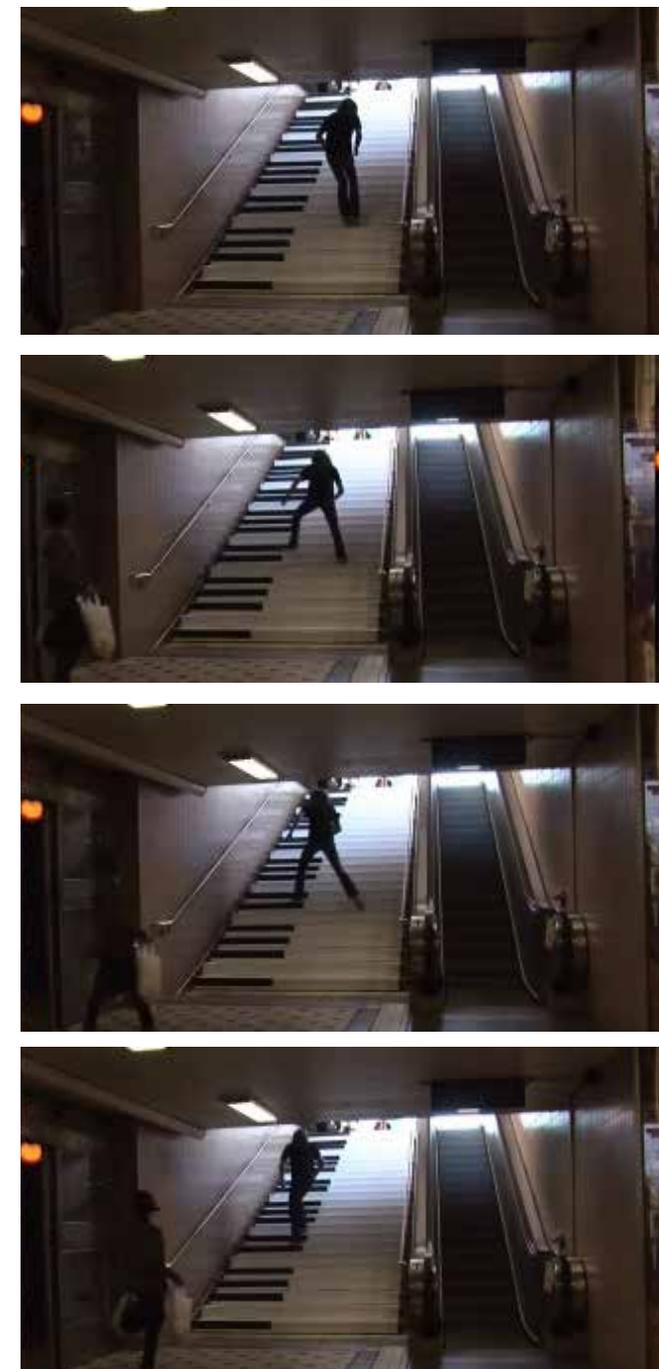
Em 2009, o braço sueco da montadora de automóveis *Volkswagen* iniciou uma campanha publicitária denominada *The Fun Theory*. A campanha pretendia difundir a ideia de que a diversão pode ser uma maneira de mudar o comportamento das pessoas. Nessa linha, foram realizadas diversas intervenções urbanas que procuraram incentivar reciclagem, limpeza urbana, redução de velocidade dos automóveis, uso de cinto de segurança e atividade física². Esta última é provavelmente a intervenção mais famosa da campanha: *The Piano Staircase* (Figura 2) é um vídeo bastante difundido com mais de 500 mil visualizações³ e replicações em diversas cidades do mundo, inclusive no Brasil⁴.

[2] Vídeos dessas intervenções e demais materiais sobre a campanha encontram-se disponíveis em: <<http://www.thefuntheory.com/>>. Acesso em 02 jun. 2017.

[3] Conforme contador de visualizações do Youtube, plataforma de compartilhamento de vídeos online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SByy-mar3bds>>. Acesso em: 03 jun. 2017.

[4] Em janeiro de 2013, por exemplo, a “Escada Piano” foi instalada na Estação da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos de Osasco, como parte do projeto SESC Verão 2013. Assim como a campanha sueca, o foco em Osasco foi o incentivo ao uso da escada fixa ao invés da escada rolante.

[Fig. 2] *The Piano Staircase*
 Fonte: Montagem de frames do vídeo disponível em: <<http://www.thefuntheory.com/>>. Acesso em 02 jun. 2017.



Lançada em 22 de setembro de 2009, essa intervenção urbana instalou um grande piano na escada de acesso à Estação de Metrô *Odenplan*, em Estocolmo, após a colocação de sensores que transformaram cada degrau da escada fixa em tecla do instrumento musical. À medida que as pessoas subiam ou desciam, notas musicais eram tocadas. O objetivo da intervenção era fazer com que as pessoas escolhessem utilizar a escada fixa em detrimento da escada rolante para chegar ou sair da Estação. Segundo o vídeo de divulgação da campanha, tal objetivo foi alcançado, pois se constatou aumento de 66% no uso da escada fixa, após sua transformação em escada-piano. A edição do vídeo contribui para aceitarmos esta constatação, já que a escada rolante aparece na maior parte do tempo vazia.

Neste caso, devemos ter em mente o alerta dado por Eduardo de Jesus (2014, p.15) para as “sofisticadas formas assumidas pelo capitalismo contemporâneo que se apropria das forças criativas moldando-as aos seus interesses e conveniência”. Afinal, a campanha publicitária realizada pela *Volkswagen* ignora a contribuição da própria montadora para o sedentarismo. Ou, como um comentário irônico expõe em outro vídeo da marca publicado *online*, “nada mais divertido do que descer de escorregador enquanto a gente enche nossas cidades de poluição”⁵.

Todavia, o que nos chama atenção não é o aumento do uso da escada em comparação à escada rolante. Chama-nos atenção o movimento dos corpos – crianças, jovens, adultos e idosos – que brincam e arriscam criar músicas. Ainda que seja parte de uma campanha publicitária e que tenha sido editado para divulgação, o vídeo registra a participação de praticantes ordinários da cidade que, por alguns instantes, alteram seus ritmos para brincar, tal como o personagem Josh Baskin, interpretado por Tom Hanks no filme “Quero ser grande”⁶.

[5] Tradução nossa do original “Because there’s nothing funnier than you going down a slide while we fill up your city of air pollution”. Vídeo e comentário disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W4oOZ-VeixYU>>. Acesso 03 jun. 2017.

[6] O filme, lançado em 1988 com o título original de “Big”, conta a história de um menino que acorda 30 anos mais velho após ter seu pedido atendido pela “máquina dos desejos” em um parque de diversões. Uma das cenas mais famosas se desenrola em uma loja de brinquedos, quando Josh toca música com os pés nas teclas de um piano gigante montado no piso da loja.

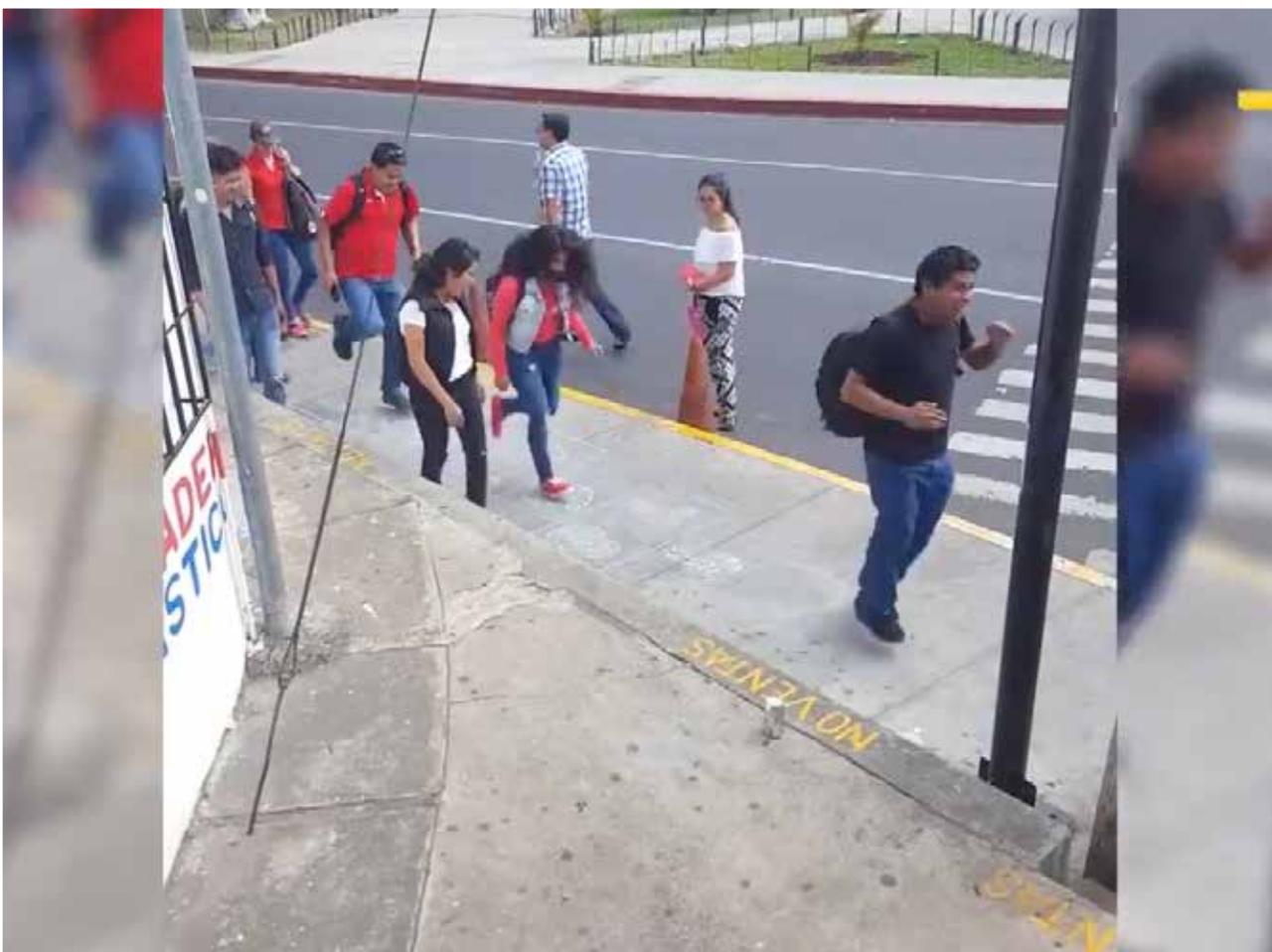
A intervenção *The Piano Staircase* rompe o sentido convencional de uso da escada, cuja função vincula-se apenas à circulação entre o dentro e fora da Estação de Metrô. A música composta pelos muitos que pisam em seus degraus soa como um diálogo entre estes e os autores desta intervenção urbana. Não há aqui um direcionamento de “como usar” a intervenção, tampouco há uma partitura indicando qual música deve ser tocada. Com isso, podemos inferir que os autores da intervenção abdicaram de seus pré-juízos para permitir uma construção dialógica com os participantes, tal qual o processo de compreensão na hermenêutica de Gadamer. As notas são descobertas pelos próprios praticantes ordinários, as composições se formulam em um processo de tentativa e erro, no qual o “erro” torna-se mais uma nota da composição musical.

Além disso, a escada-piano está disponível para ser experimentada quantas vezes for desejado. Todavia, seu uso não é impositivo, uma vez que a escada rolante continuou em funcionamento durante todo o período em que a intervenção urbana se manteve na estação. Em todo o caso, utilizando-a ou não, nota-se que o usuário da estação de metrô não passa incólume à intervenção e tem seu corpo vibrátil acionado em intensidades que conduzem diferentes graus de desterritorialização: seja permitindo-se compor músicas, olhando curioso o movimento dos corpos compositores ou ouvindo desinteressado as notas ao mesmo tempo em que se deixar subir pela escada rolante.

A intervenção urbana *El Avioncito* (Figura 3) também apresenta a ludicidade no uso do espaço urbano de forma temporária. Nesta intervenção, estudantes desenham em conjunto uma amarelinha na calçada próxima à saída da *Universidad San Carlos de Guatemala*. Então, um dos participantes inicia a brincadeira, seguido de pedestres que passam pela calçada. Quem não brinca, olha curioso adultos e crianças pularem de uma perna só,

respondendo ativamente ao diagrama desenhado no chão. O vídeo repercutiu recentemente *online* e provocou diversas reações nos usuários de redes sociais. Essas reações não se limitam à lembrança do passado, em um sentimento saudosista. Parece haver também um desejo de ação e de se permitir entrar na brincadeira, apesar da pressa e das repetições do mundo cotidiano. “Eu nunca chegaria ao meu destino se encontrasse essa amarelinha”, escreveu Clemilda Santos⁷.

[7] Vídeo “El Avioncito” e demais comentários disponíveis em: <<https://goo.gl/4WC2cB>>. Acesso em 02 jun. 2017.



[Fig. 3] El Avioncito
Fonte: Montagem de frames do vídeo disponível em: <<https://goo.gl/4WC2cB>>. Acesso em 02 jun. 2017.

A amarelinha, brincadeira escolhida para esta intervenção urbana, possui muitos nomes e variações: avião, macaca, caracol, casco... Em geral, a brincadeira é composta por um diagrama desenhado no chão, no qual “casas” são numeradas em ordem crescente. Os jogadores devem acertar uma pedra em uma das casas e percorrer o desenho pulando com um ou dois pés. Sua origem é atribuída a treinamentos militares, nos quais soldados deveriam percorrer com cerca de 100 metros de comprimento de acordo com um diagrama desenhado no chão a fim de melhorar seu equilíbrio e agilidade. O jogo foi adaptado por crianças que reduziram as dimensões e acrescentaram a numeração nas casas, para que essas fossem puladas sequencialmente (MAPA, 2011). A origem militar poderia explicar as muitas regras existentes para o jogo, tais como: não pisar na linha que delimita as casas; posicionar corretamente os pés durante os pulos; respeitar a sequência numérica tanto para o percurso como para o arremesso da pedra; lembrar de pegar a pedra na volta do percurso; e manter sempre o equilíbrio.

Em *El Avioncito* notamos que os participantes da intervenção não se preocuparam em seguir as regras estabelecidas pelos autores, quando estes definem dimensões e características do diagrama, indicação de início e fim do percurso e sequência das casas a serem puladas. No vídeo, não se observa a utilização de qualquer objeto para arremessar nas casas e, independente de pisar ou não nas linhas e de se equilibrar ou não em um pé só, todos foram até o final do percurso. Embora seja uma brincadeira com regras muito específicas, notamos que a amarelinha permite desvios, adaptações e ajustes em um processo dialógico entre autores – materializados no desenho do chão – e participantes.

Assim como a escada-piano, a amarelinha desenhada no chão está disponível para ser experimentada, quantas vezes for desejado. Seu uso não é impositivo já que não há obstáculos e,

desta forma, o pedestre pode passar por cima do desenho ou mesmo desviar para as áreas destinadas ao tráfego de veículos. Além disso, a intervenção rompe com a função da calçada, que deixa de ser área destinada unicamente à circulação de pedestres para se tornar área de uso lúdico da cidade. Intervenção urbana similar foi realizada em novembro de 2009 na região da Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, durante o Colóquio “Ambiências compartilhadas: cultura, linguagem e corpo”. A experiência Amarelinha, como foi chamada pelo grupo propositor, foi marcada justamente pela discussão do corpo apressado nas metrópoles e o estado “oportuno” que rompe atividades cotidianas. Para tanto, foram desenhados caminhos em cal e diversas variações da amarelinha nas calçadas e praças da região.

[Fig. 4] “Amarelinha”
Fonte: Montagem a partir de frames do vídeo disponível em: <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r1/ferramentaria-r1/amarelinha/>>. Acesso em 02 jun. 2017.

mais especificamente, uma característica própria deste modo de subjetivação que consiste no constrangimento de nossa vulnerabilidade às forças do mundo em sua irreduzível alteridade, condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência
(ROLNIK, 2007, p.11-12)

Durante a intervenção, as brincadeiras foram iniciadas pelo próprio grupo propositor e colaboradores. Os pedestres foram convidados a brincar e, pouco a pouco, iam se rendendo e participando ativamente da intervenção. Os que não se sentiram à vontade para brincar, conversaram com o grupo sobre sua



A proposta do grupo era construir um dispositivo para “produzir a vulnerabilidade positivada sugerida por Suely [Rolnik]” (KINIJNIK et al. 2010, *online*). O corpo oportuno ou vulnerável não assume aqui o sentido de estar sujeito aos perigos da cidade, mas assume seu aspecto positivo ao se deixar disponível e aberto a mudanças e desvios. Tal vulnerabilidade, segundo Rolnik, relaciona-se diretamente com o corpo vibrátil, capacidade sensível que permite apreender a alteridade segundo campo de forças vivas. Para Rolnik,

infância. Moradores de rua, crianças e adultos engravatados permitiram-se afetar pela intervenção; permitiram-se ser corpo em desequilíbrio e vulnerável.

No vídeo, notamos pessoas ensinando uma às outras. Todavia, as regras são constantemente burladas, como quando alguém dá apenas um passo em salto para frente e não pula com uma perna só para a “casa” seguinte do jogo. Da mesma forma que nos exemplos anteriores de intervenções urbanas, a Amarelinha não assume um papel impositivo. Os passantes não são obrigados

a participar das brincadeiras e, mesmo quando o caminho feito em cal ocupa toda a largura do beco, é possível simplesmente passar por cima, ignorando os obstáculos desenhados no chão. Entretanto, assim como nas intervenções urbanas apresentadas anteriormente, o corpo não passa incólume a ela: brincar com os desenhos ou desmanchá-lo com suas pegadas são intensidades diferentes dos afetos nos corpos vibráteis.

Em comum, as três intervenções urbanas apresentadas – *The Piano Staircase*, *El Avioncito* e *Amarelinha* – promovem movimentos guiados por linhas de fuga, linhas invisíveis que afetam os corpos em diferentes intensidades, estimulam sua vibratibilidade e não impõem seus pré-juízos sobre o outro. Por meio das intervenções urbanas, o corpo do artista, em seu modo de subjetivação, coloca-se aberto na cidade, consciente de seus pré-juízos e suas intenções, tal qual o intérprete no círculo hermenêutico de Gadamer. Todavia, ao colocar-se disponível na cidade, um outro território existencial pode se formar, não apenas *no* corpo do artista, mas *com* ele e *com* o outro, o participante da intervenção, dissolvido no corpo-intervenção. A diferença entre autor e participantes se desfaz, já que essas intervenções só se realizam no diálogo com seus interlocutores. Portanto, especialmente quando a intervenção está sendo “tocada”, os corpos assumem sua vibratibilidade positiva. São corpos-vibráteis em processos de desterritorialização e reterritorialização.

O artista, em seu modo de subjetivação,

consegue dar ouvido às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício. Então, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo ovo, de onde nascerá junto com sua obra, um outro eu, até então larvar
(ROLNIK, 2015, p.105).

Além disso, as intervenções apresentadas são também um convite ao brincar, um convite ao corpo para o modo de subjetivação da criança. É o devir-criança que parece aflorar nestas intervenções. Devir-criança é “a ideia de uma criança que persiste no adulto enquanto virtualidade e enquanto condição de divergência e diferenciação da cognição, abrindo caminho para a exploração da dimensão inventiva da cognição” (KASTRUP, 2000, p.376).

Não se trata de imitar a criança ou de regredir a um estágio anterior de “desenvolvimento”. A atividade cognitiva à qual a autora se refere é uma atividade exploratória e experimental, que recusa as regras e as formas do automatismo. A criança “não para de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos”, afirma Gilles Deleuze (2008, p.73). Cabe destacar que não consideramos aqui a criança como infante, ou seja, aquele que não é capaz de falar – isso seria pensar a criança nos moldes das ciências modernas. Ao contrário, consideramos a criança por suas potências e inventividade, já que ela, criança, ainda não foi completamente capturada completamente pelos dispositivos de pacificação, normatizador. Neste sentido, as intervenções urbanas que ativam o devir-criança, podem ser lidas como uma crítica ao urbanismo tradicional, pois potencializam outras formas de experienciar a cidade para além das regras, especialmente quando se tratam das funções de “circulação” e “recreação”. Também podem ser lidas como possíveis intervenções para condução de processo de desterritorialização e reterritorialização.

Considerações finais

Neste artigo partimos da crítica ao método científico instaurado pela modernidade para as ciências humanas, que coloca o pesquisador enquanto sujeito transcendental em busca

do conhecimento objetivo, verdadeiro e exato. Tal crítica é encontrada nos conceitos de círculo hermenêutico para Hans-Georg Gadamer e de corpo vibrátil para Suely Rolnik, os quais, colocados lado a lado, são a faísca para início do diálogo.

Como vimos, Gadamer adota o conceito de círculo hermenêutico para tratar do processo de compreensão do mundo enquanto processo dialógico que se dá no confronto entre pré-juízos, as tradições que modelam os territórios existenciais do pesquisador e daquilo que se quer compreender. Suely Rolnik, por sua vez, discute a modernidade pelo viés dos modos de subjetivação. A autora usa o conceito de corpo vibrátil para tratar do modo de estar no mundo e, ao mesmo tempo, integrar-se a ele. Para ela, os modos de subjetivação se dão pela crise que se estabelece no encontro entre alteridades, quando corpos vibráteis se permitem ou não fugir de seus territórios existenciais em direção a movimentos de desterritorialização e reterritorialização.

Que intervenções poderiam contribuir para estes movimentos? A pergunta formulada por Félix Guattari nos conduziu ao campo do urbanismo e da experiência urbana. Arriscamos respondê-la em duas vertentes: pelas táticas e estratégias urbanas; e pelas provocações suscitadas estudando intervenções urbanas nos espaços públicos.

Guattari, tal como Gadamer e Rolnik, considera sem sentido os modelos e métodos cujas formulações antecedem o objeto de pesquisa e exaltam um sujeito transcendental. O urbanismo, por sua vez, surge justamente como disciplina vinculada às ciências modernas, que impõe seus pré-juízos sobre o outro por meio de planos e projetos de ordenamento, organização, intervenção e controle das cidades. Apoiados em Michel de Certeau (1998), encontramos brechas na lógica disciplinar urbana, ou melhor, encontramos táticas agindo internamente às estratégicas em

direção à criação de outras territorialidades. É o que percebemos quando uma avenida, cujo trânsito de veículos é interrompido para controle de acesso no estádio de futebol, transforma-se em área de lazer, por exemplo.

As intervenções urbanas, por sua vez, manifestações artísticas entendidas como provocadoras de para outras formas de experimentar a cidade, surgem também como resposta para o questionamento de Guattari. Diferente das táticas, as intervenções urbanas apresentadas – *The Piano Staircase*, *El Avioncito* e *Amarelinha* – possuem autoria ou promotores. Todavia isso não indica uma barreira entre artista e participante. Consciente de seus pré-juízos e suas intenções, nas intervenções apresentadas, os autores colocam-se disponíveis para uma construção dialógica com os participantes, tal qual na cidade / intervenção / processo de compreensão na hermenêutica de Gadamer.

Não há direcionamentos de como intervenção deve ser “usada”. Mesmo no caso das intervenções urbanas que adotaram a brincadeira de amarelinha, notamos que os participantes não se preocuparam em seguir as regras estabelecidas pelos autores, quando estes definem dimensões e características do diagrama, indicação de início e fim do percurso e sequência das casas a serem puladas. Os desvios, adaptações e ajustes são sempre permitidos em um processo dialógico entre os envolvidos.

Notamos ainda que utilizando ou não as intervenções, o corpo não passa incólume a sua vibratibilidade que, acionada em diferentes intensidades, conduzem a maiores ou menores graus de desterritorialização.

Além disso, *The Piano Staircase*, *El Avioncito* e *Amarelinha* rompem, cada um a seu modo, o sentido convencional dos espaços públicos onde se realizam para transformá-los, de local

de passagem, em local de brincar. Essas intervenções urbanas convidam para o modo de subjetivação da criança, o que não significa imitar uma criança. O devir-criança é a ideia de uma criança que persiste no adulto, em sua capacidade exploratória e experimental, em sua potência ainda não capturada pelos dispositivos de pacificação. Neste sentido, as intervenções urbanas que ativam o devir-criança, podem ser lidas como crítica ao urbanismo tradicional, pois potencializam outras formas de experimentar a cidade. A escada não é apenas um equipamento de circulação vertical, mas um instrumento musical. A rua deixa de ser apenas local de passagem e passa também para local de brincar. O objetivo não é ir para algum lugar, mas as descobertas e criações durante o próprio percurso.

*Camila Benezath Rodrigues Ferraz Arquiteta e urbanista pela Universidade Federal de Viçosa (2007), especialista em Geoprocessamento pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2016) e mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (2011). Atualmente é doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia e arquiteta da Prefeitura Municipal de Vitória, Espírito Santo.

Ilustração de abertura do artigo produzida pela bolsista indisciplinar
Fernanda Nobre

referências

- BRITTO, Ludimila da Silva Ribeiro. Arte colaborativa no espaço público: algumas reflexões sobre os coletivos GIA, PORO e OPAVIVARÁ! *Indisciplinar*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 170-189, 2015.
- BRITTO, Pedro Dultra. Entrevista: Suely Rolnik. *re[do]bra*. Salvador, n.8, 10 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/numero/r8/trocas-8/>>. Acesso em 30 ago. 2017.
- CECCIM, Ricardo Burg; PALOMBINI, Analice de Lima. Imagens da infância, devir-criança e uma formulação à educação do cuidado. *Psicologia & Sociedade*. Belo Horizonte, v.21, n.3, p.301-312, 2009.
- DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: *Crítica e Clínica*. (Trad. Peter Pál Pelbart) São Paulo, Ed. 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. (Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz) Rio de Janeiro, ed.34, 2000.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. (Trad. Ephraim Ferreira Alves). Petrópolis: Vozes, 1998.
- FLUSSER, Vilem. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2015.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. (Trad. Paulo Cesar Duque Estrada) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- GAMA, Wesley Pinheiro. *Consciência estética e experiência com arte na hermenêutica gadameriana*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.
- GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular*: pulsações políticas do desejo (Trad. Suely Belinha Rolnik). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

- JESUS, Eduardo de. Introdução: Design, Arte e Política? In: RENA, A.; RENA, N. (Orgs.) *Design e Política*. Belo Horizonte: Fluxos, 2014.
- KASTRUP, Virgínia. O devir-criança e a cognição contemporânea. *Psicologia: Reflexão e crítica*, Porto Alegre, v.13, n.3, p. 373-382, 2000.
- KATZ, Chaim Samuel. Crianceria: o que é a criança. *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, v.4, n.1, p.91-97, 1996.
- KINIJNIK, Cristiane; RODRIGUES, Cristiano; GUIZZO, Iazana; BOGOSSIAN, Luisa Bogossian. Amarelinha. *[Re]dobra*. Salvador, 2007, online. Disponível em: <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r1/ferramentaria-r1/amarelinha/>>. Acesso em: 02 jun. 2017.
- MAPA do brincar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://mapadobrinca.folha.com.br>>. Acesso em: 31 ago. 2017.
- PASQUALI, Lanussi (org.) *A arte contemporânea e o pensamento da diferença*. Salvador: Blade: 2013.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- _____. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 16, v.1, n.26, p.104-112, 2015.
- SANTOS, José Lázaro de Carvalho. Reflexões por um conceito contemporâneo de Urbanismo. *Malha Urbana: Estudos Pós-Graduados*. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n.3, 2006.
- QUEIROZ, Igor Gonçalves. *Labirinto, brinquedo, brincadeira: o uso da cidade pela criança como crítica ao ideário moderno*. Trabalho Final de Graduação. Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

Ocupação da Escola de Arquitetura e Design da UFMG: exercício de autonomia coletiva

Occupation of the School of Architecture and Design of UFMG: An exercise of collective autonomy

Patrícia Cioffi de Mattos*

Resumo

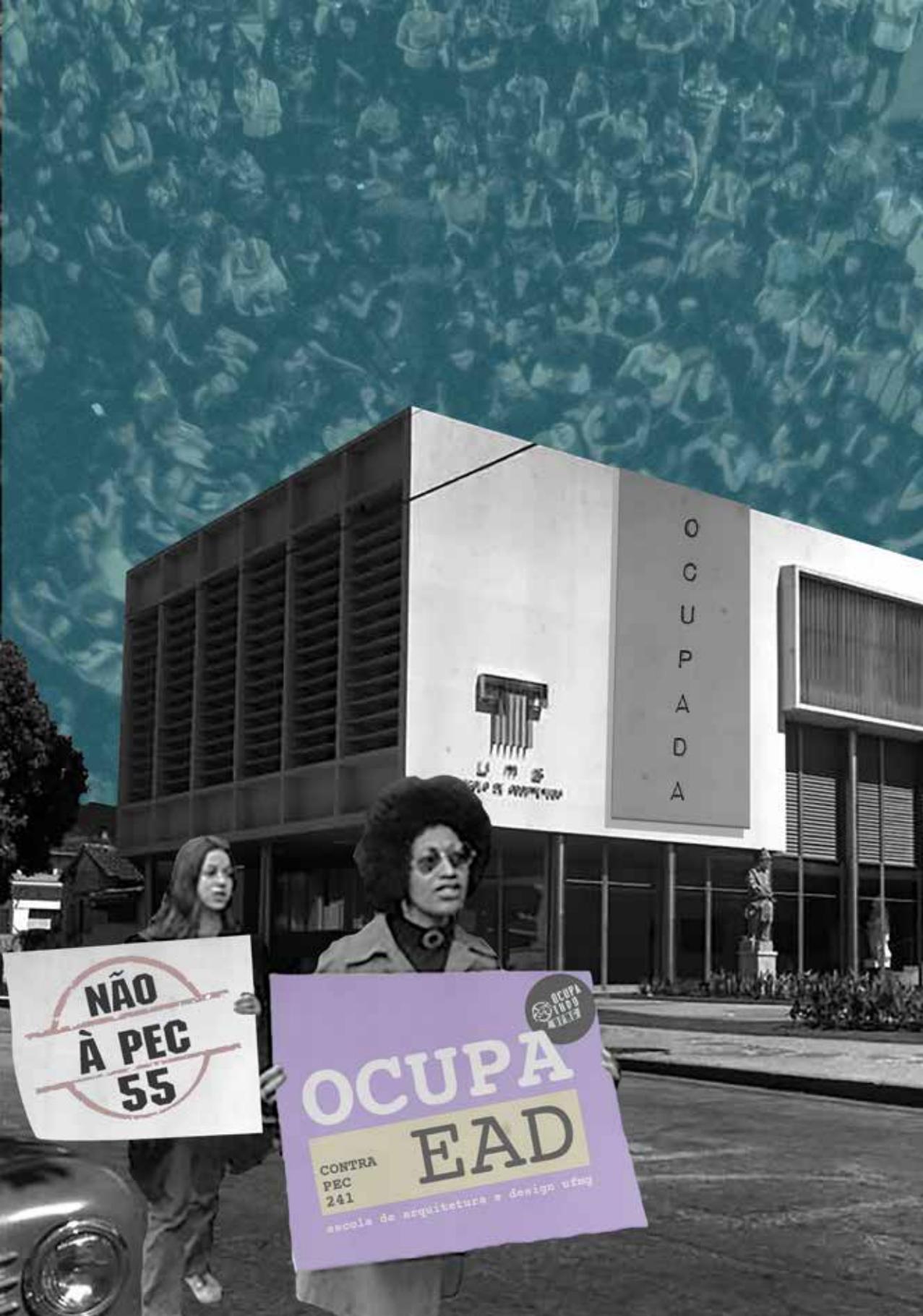
Este artigo visa analisar criticamente o movimento das ocupações de escolas e universidades contra a PEC55 em 2016 no Brasil, especialmente a ocupação da Escola de Arquitetura e Design (EAD) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Belo Horizonte, como um exercício de autonomia coletiva. Ao ocuparem os edifícios, os estudantes definiram suas próprias regras e delimitaram um novo território, e o espaço, antes visto como apenas de ensino e de educação, passa a ser encarado como um espaço público em sua essência, ou seja, onde se tratam os assuntos relativos à comunidade. Além de reivindicarem seus direitos – como em qualquer forma de protesto – os alunos vão além e defendem um novo modo de viver coletivamente, questionando tanto o modo vigente, quanto aquele que surgiria com a aprovação da PEC55. Nesse momento de experimentações, viu-se a oportunidade de elaboração de novas interfaces e intervenções urbanas com a intenção de informar e estabelecer novas interações e apropriações do espaço. Será analisada a forma de organização da ocupação e a distribuição de tarefas cotidianas em vias de avanço na discussão acerca da horizontalidade e liderança. Os estudantes da EAD experimentaram uma prática de auto-organização, de sociabilidade, de exercício político, de ativismo e reinvenção do cotidiano, uma experiência de autonomia coletiva.

Palavras-chave: Autonomia; ativismo; ocupação; organização; território.

Abstract

This article aims to analyze the movement of school and university occupations against PEC55 in Brazil in 2016, especially the occupation of the School of Architecture and Design (EAD) at the Federal University of Minas Gerais (UFMG) in Belo Horizonte, as an exercise of collective autonomy. By occupying the buildings, the students defined their own rules, and the space, once seen as only of education, is seen as a public space in its essence, that is, a space where community matters are dealt with. In addition to claiming their rights – as in any form of protest – students go beyond and advocate a new way of living, questioning both the current way and that which would come with the approval of the government's proposal. At this moment of experimentation, we saw the opportunity to elaborate new interfaces and urban interventions with the intention of informing and establishing new interactions and appropriations of space. It will be analyzed the organization of the occupation and the distribution of everyday tasks in the process of advancing the discussion about horizontality and leadership. The EAD students experienced a practice of self-organization, sociability, political exercise, activism and reinvention of everyday life, an experience of collective autonomy.

Keywords: Autonomy; Activism; Occupation; Organization; Territory.



Introdução

[...] a política não advém naturalmente nas sociedades humanas. Advém como um desvio extraordinário, um acaso ou uma violência em relação ao curso ordinário das coisas, ao jogo normal da dominação (RANCIÈRE, 2012. p.371).

Sem dúvida, o movimento de ocupações de escolas e universidades contra a Proposta de Emenda Constitucional 55 (PEC 55), que marcou o ano de 2016 no Brasil, no contexto de um governo federal ilegítimo, é um exemplo de política e resistência às formas de dominação. Mobilizados contra a PEC 55 (antiga PEC 241), medida de alteração da constituição federal que limita o teto de gastos do governo federal por 20 anos e contra a proposta de reforma do ensino médio que prevê alterações profundas no currículo do ensino médio público nacional sem nenhuma participação dos professores no processo, milhares de estudantes secundaristas e universitários de todo o país resolveram ocupar suas escolas em vista de barrar tais medidas.

Entende-se o movimento das ocupações como uma nova forma de ativismo político, o qual não representa somente uma maneira de reivindicar um direito – como acesso à educação – mas vai além e demonstra “a repugnância pela vida que somos forçados a viver” (Comitê Invisível, 2016. p.57). As ocupações vêm reafirmar outros valores e colocam o coletivo como força motriz. Frente ao crescente processo de financeirização das cidades, a coletividade se torna ponto crucial para a resistência e é o fundamento do ato de ocupar.

Este artigo pretende iniciar uma discussão crítica a respeito da ocupação em Belo Horizonte da Escola de Arquitetura e Design da UFMG, entendendo seus limites e possibilidades. Estruturado em sete sessões, o trabalho se inicia com uma contextualização das ocupações no país e consequências da PEC55 nos âmbitos

sociais. Em seguida, na terceira sessão, é apresentada a ocupação da Escola de Arquitetura e Design (OCUPA EAD) com suas especificidades, agenciamentos, e funcionamento da dinâmica interna. A quarta sessão é dedicada às ações externas que envolvem elaborações de interfaces e intervenções urbanas com o intuito de informar e promover um debate acerca da PEC55 com o resto da cidade. A quinta sessão discute as formas de (auto)organização da ocupação e seu processo de tomada de decisões utilizando a ideia de liderança distribuída. Na sexta sessão, é discutido o conceito de território no contexto da ocupação, o que configura novas relações de poder, e o conceito de autonomia coletiva, entendida como um processo sendo exercitado. Por fim, as considerações finais abordam a OCUPA EAD como um processo de experimentação e aprendizagem com fissuras e contradições que apontam para uma construção coletiva e ampliação do imaginário político.

Ocupações contra a pec 55: breve contextualização

O Brasil já havia passado por uma onda de ocupações em escolas no estado de São Paulo, que ganhou repercussão nacional em novembro de 2015, quando estudantes secundaristas ocuparam mais de 200 escolas contra uma medida de reorganização escolar da rede pública proposta às pressas pelo governo de Geraldo Alckmin que propunha o fechamento de 94 escolas em todo o estado. O movimento articulado por estudantes, que ficou conhecido como “primavera secundarista” – analogia ao movimento do oriente médio “primavera árabe” de 2011 –, conseguiu suspender, ao menos temporariamente, a implementação da iniciativa que prejudicaria mais de 311 mil alunos e 74 mil professores.

A “Primavera Secundarista” foi uma ação política da juventude brasileira importante – e inesperada –, e alguns autores, como

o filósofo Peter Pál Pelbart, acreditam que o movimento dos estudantes paulistas “passará para a história como um dos gestos coletivos mais ousados da história recente do Brasil” (PELBART, 2016. p.5). Ousados, porque se posicionaram de maneira contundente contra medidas que colocam em risco a qualidade e acesso à educação no país. Com isso, eles demonstraram que, diferentemente do que o senso comum prega, os jovens brasileiros estão interessados em política e estão dispostos a fazê-la com seus próprios corpos.

Em 2016, o motivo das (re)ocupações das escolas – e agora também das universidades – foi a oposição a um projeto mais amplo que a reforma paulista, a Proposta de Emenda Constitucional 55, lançada pelo governo do presidente Michel Temer. A PEC 55 ou PEC do Teto, propõe o congelamento de gastos públicos pelas próximas duas décadas com o objetivo de contornar a crise econômica vigente no Brasil. A primeira escola a ser ocupada foi o Instituto Federal de São Paulo, no dia 21 de setembro de 2016.

O motivo dos estudantes serem contrários à aprovação da PEC 55 é que ela representa um retrocesso social. O argumento do governo sobre a necessidade de corte de gastos se torna questionável na medida em que a proposta prevê o congelamento do orçamento do executivo – onde, via de regra, são mantidos os recursos dos direitos sociais – e não impõe limites, por exemplo, aos gastos com o pagamento de juros e amortização da dívida pública, que consomem quase metade (45%) do dinheiro da União. Dessa forma, diversas áreas como saúde, educação e assistência social irão ter um limite de gastos anual, com correção de acordo com a inflação do último ano. Tal limitação implica uma provável piora nos serviços, visto que historicamente, os gastos nas áreas de saúde e educação crescem todos os anos em um ritmo acima da inflação.

Em relação à área de Educação, segundo o ex-ministro da

Educação Renato Janine Ribeiro, a PEC55 irá limitar o acesso e inclusão à educação pública, pois os novos alunos que irão ingressar nas escolas irão demandar mais investimentos do que o acréscimo da reposição inflacionária. A área de educação no Brasil – especialmente a pública – pode ficar estagnada e não contemplar os novos alunos que vão surgir com o aumento natural da população do país. A PEC 55 demonstra como a prioridade de investimentos futuros não está no âmbito social, pois ela visa cortar gastos justamente nessa área. Num dos países com maior desigualdade social e distribuição de riquezas do mundo, os mais pobres são os mais prejudicados com as medidas propostas pela emenda.

Os contrários às ocupações dos estudantes alegam a ilegalidade da ação por impedir os outros alunos de exercerem o direito de estudar, ferindo o direito de ir e vir, presente no artigo 5, inciso XV da constituição federal. No entanto, alguns órgãos importantes consideraram as ocupações legítimas, como o Ministério Público do Paraná que invocando o artigo 205, alegou que “a educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho”. Dessa forma, as ocupações foram consideradas como uma prática de cidadania dos estudantes.

De acordo com o website “pec55.info”, desenvolvido por alunos e professores da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, foram ao todo, mais de 1400 escolas, universidades e institutos federais ocupados durante o período, que se iniciou no fim do mês de setembro de 2016. Segundo David Harvey (2012), “o poder coletivo de corpos no espaço público continua sendo o instrumento mais efetivo de oposição quando o acesso a todos os outros meios está bloqueado” (HARVEY, 2012. p. 61). Frente a uma presidência cuja ascensão

ao poder se deu após um impeachment que segue sendo contestado, com a finalidade de apresentar medidas de corte de investimentos sociais, a resposta encontrada pelos estudantes foi ocupar. Colocando seus corpos no espaço público, como sugere Harvey, mas desta vez não somente nas ruas, mas nos edifícios públicos – em alguns casos até particulares, como as universidades privadas que foram ocupadas – viu-se emergir uma nova forma de mobilização. Como relembra Giovanni Alves (2012):

Há tempos o MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra), no Brasil, e o Zapatismo, no México, valem-se de estratégias de ocupação como tática de luta e visibilidade social. Eles nos ensinaram que, hoje, a luta contra o capital global que desterritorializa é a luta pela territorialização ampliada, difusa e descentralizada (os novos movimentos sociais não têm um líder) (ALVES, 2012. p.33).

Pode-se dizer que o movimento das ocupações realizadas em 2016, inspirado na “primavera secundarista” de 2015, ampliou o imaginário em tempos de apatia política. Sabe-se, entretanto, que o suposto desinteresse geral dos cidadãos pela política, ao contrário de ser o motivo da pouca participação social é, na verdade, produto do modelo social heterônomo brasileiro e a alienação é, portanto, estimulada (SOUZA, 2010).

De acordo com Jacques Rancière (1996) “antes de ser um conflito de classes ou de partidos, a política é um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos” (RANCIERE, 1996. p.373). No caso das ocupações das escolas públicas e universidades, o espaço, antes visto como apenas de ensino e de educação, passa a ser encarado como um espaço público em sua essência, ou seja, um espaço onde se tratam os assuntos relativos à comunidade. Surge uma nova configuração do mundo sensível em que os atores são os estudantes e, a escola, um objeto do conflito, pois coloca em discussão questões acerca da propriedade privada,

do direito de ir e vir, do conceito de espaço público, dentre outros. Ao ocuparem os edifícios, os estudantes estão fazendo política e, além de reivindicarem seus direitos – como em qualquer forma de protesto –, defendem um novo modo de viver, questionando tanto o modo atual, quanto aquele que surgiria com a aprovação da proposta do governo. A disputa é, portanto, por novos modos de vida. O que se iniciou como uma atitude de se posicionar contra o que não se queria – no caso, a PEC 55 – acabou se expandindo para reflexões e proposições do que se queria, quais as maneiras de se viver desejáveis.

Ocupação da escola de arquitetura e design da ufmg – ocupa ead

Diferentemente do movimento secundarista de 2015 em São Paulo, no ano de 2016, as ocupações contra a PEC 55 também atingiram as universidades. No estado de Minas Gerais, o primeiro prédio a ser ocupado na Universidade Federal de Minas Gerais contra a emenda foi o Centro de Atividades Didáticas 1 (CAD 1), no dia 19 de outubro. No dia 24 de outubro de 2016, a Escola de Arquitetura e Design (EAD) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi ocupada pelos estudantes. Todas as unidades ocupadas da UFMG eram localizadas no Campus Pampulha, exceto a unidade da EAD, cuja localidade é na Rua Paraíba, no bairro Funcionários. As demais unidades da UFMG que não se encontram na Pampulha (Medicina e Direito) não foram ocupadas. Isso confere o caráter específico da ocupação da EAD, pois essa é uma unidade inserida no meio da cidade, e não isolada dentro de um campus universitário. A relação da ocupação com a rua é então amplificada e mais direta, estabelecendo mais contato com a vizinhança e transeuntes. Tal diferencial foi explorado pelos universitários com atividades e interfaces realizadas na praça externa em frente à faculdade, que serão detalhadas mais à frente.

A articulação inicial para a ocupação da escola se deu a partir de uma reunião aberta, divulgada com o auxílio do DA (Diretório Acadêmico), realizada na sexta-feira (21/10/2016) anterior à semana da ocupação. O objetivo principal era uma ação de desobediência civil em repúdio a PEC 55 – até então PEC 241 – decisão alinhada com o movimento estudantil nacional. Ao longo dos quase dois meses de ocupação, o número de pessoas foi variável, havendo dias em que cerca de 100 pessoas dormiram na ocupação como demonstração de apoio ao movimento, mas pode-se apontar um número médio de presentes constantes entre 20 e 25 pessoas todos os dias. Nas assembleias, momentos de tomada de decisão coletiva relativos a questões internas e externas à ocupação, o número de pessoas era geralmente bem acima da média diária.

A organização da ocupação era feita de maneira compartilhada e, para isso, foram formados Grupos de Trabalho (GTs), que estabeleciam discussões internas e davam andamento em tarefas. Foram criados os grupos de trabalho: Comunicação, Articulação, Limpeza, Segurança, Cozinha e Programação. Os GTs se reuniam e definiam as regras e diretrizes gerais, e internamente, cada grupo combinava regras internas entre os seus membros ativos.

O grupo de Comunicação era responsável por pensar e desenvolver ferramentas, formas e material gráfico para informar a comunidade sobre acontecimentos, eventos, decisões e fatos relevantes acerca da ocupação e da PEC 55. O de Articulação estabelecia comunicação e diálogo com outras ocupações estudantis, seja dentro da UFMG ou externas, como por exemplo, as ocupações dos secundaristas. A função do GT de Segurança era zelar pela integridade do espaço físico e pela segurança de todos os presentes na ocupação, bem como atentar para possíveis atos contra o patrimônio da Escola. O grupo de Limpeza garantia a manutenção do espaço limpo e organizado, mas essa era uma colaboração solicitada para todos.

O grupo de trabalho da cozinha era responsável pelas refeições da ocupação e foi um dos diferenciais da Escola de Arquitetura e Design em relação às outras ocupações da UFMG, pois os alimentos eram preparados no espaço público. Havia uma cozinha móvel – cujo detalhamento virá mais a frente – que ficava na maioria dos dias, com exceção dos dias chuvosos, instalada na praça externa em frente à escola. Desta maneira, era possível visualizar os alunos cozinhando juntos no espaço público [Fig.1] e quem passasse na rua e tivesse interesse, poderia se agregar ao grupo.

[Fig. 1] – Praça externa com Cozinha Comum à direita
 Fonte: Página do Ocupa EAD no Facebook



A boa alimentação – nutritiva e saudável – foi um aspecto muito priorizado na ocupação da Escola de Arquitetura e Design. Transformando o momento de preparação de alimentos em um processo coletivo de aprendizagem e cooperação, eram elaborados cardápios contendo majoritariamente legumes, grãos, verduras e frutas. Além de mais baratas que outros produtos industrializados, essas opções estimulavam a criatividade na hora de cozinhar e de definir o prato do dia. O momento de se alimentar foi também de troca de experiências e saberes e configurou mais um espaço de aprendizado na ocupação.

O GT da programação definia quais seriam as atividades a serem realizadas na ocupação. As atividades oferecidas eram muito variadas e o objetivo foi conciliar ações de cunho mais informativo e político com outras de lazer/entretenimento, como ioga, desenho, cinema, saraus, entre outros. A seleção do conteúdo e das pessoas convidadas era feita com base na rede de contatos dos alunos, e a programação era aberta. Foram realizados aulões com temas distintos, como discussão sobre a PEC 55, grupos de estudos; oficinas; rodas de conversas; exibição de filmes; palestras; café da manhã e almoços coletivos; exercícios físicos e tudo mais o que alguém quisesse propor.

Durante as atividades e ao longo da ocupação como um todo, o espaço da universidade foi resignificado com outros usos. Salas de aulas foram usadas como dormitórios, corredores como depósitos, o hall de entrada como área de oficinas e a praça externa reunindo diversos usos, inclusive sala de aula, aberta ao público. Todas as atividades eram abertas e qualquer pessoa poderia participar.

Ações externas e interfaces

A ocupação da EAD foi um momento de expansão – e desconstrução – da sala de aula, na qual estavam sendo repensados e problematizados os modelos de ensino e, sobretudo, a prática arquitetônica. Considera-se aqui a arquitetura como a “transformação do espaço pelo trabalho humano” (KAPP, BALTAZAR, MORADO, 2008. p.9). Com essa abordagem, a arquitetura é encarada como um processo e não como um produto acabado e extraordinário (BALTAZAR, 2016). Nesse sentido, o arquiteto possui um papel importante – e responsável – de iniciador de transformações sociais, sabendo que a transformação social não será feita por ele, mas pode ser fomentada por sua prática.

Durante a ocupação, foi possível experimentar uma outra prática de arquitetura que não se restringe apenas à construção de edifícios, mas à construção de relações, espacialidades e afetos. Uma prática menos formalista, hierárquica e prescritiva, que privilegia o espaço vivido sobre o concebido. Muitos alunos relataram que aprenderam mais na ocupação do que com as disciplinas dos cursos de arquitetura e design. Era como se ali tivesse sido criado um novo espaço de aprendizado, onde a teoria, muitas vezes abstrata, das salas de aula, pudesse ser vivenciada na prática e de maneira coletiva. Além da programação diária de atividades, foram propostas algumas ações externas à ocupação buscando expandir o movimento em outras partes da cidade. O principal objetivo foi produzir materiais e interfaces para informar as pessoas sobre a PEC 55 e quais as consequências que sua aprovação pode acarretar no país. Segundo Baltazar (2016), interface:

É uma estrutura que depende da interação para definir temporariamente a organização espacial. Assim, uma interface no sentido aqui proposto é também uma estrutura que media a organização dos espaços sem os determinar (BALTAZAR, 2016. p.3).

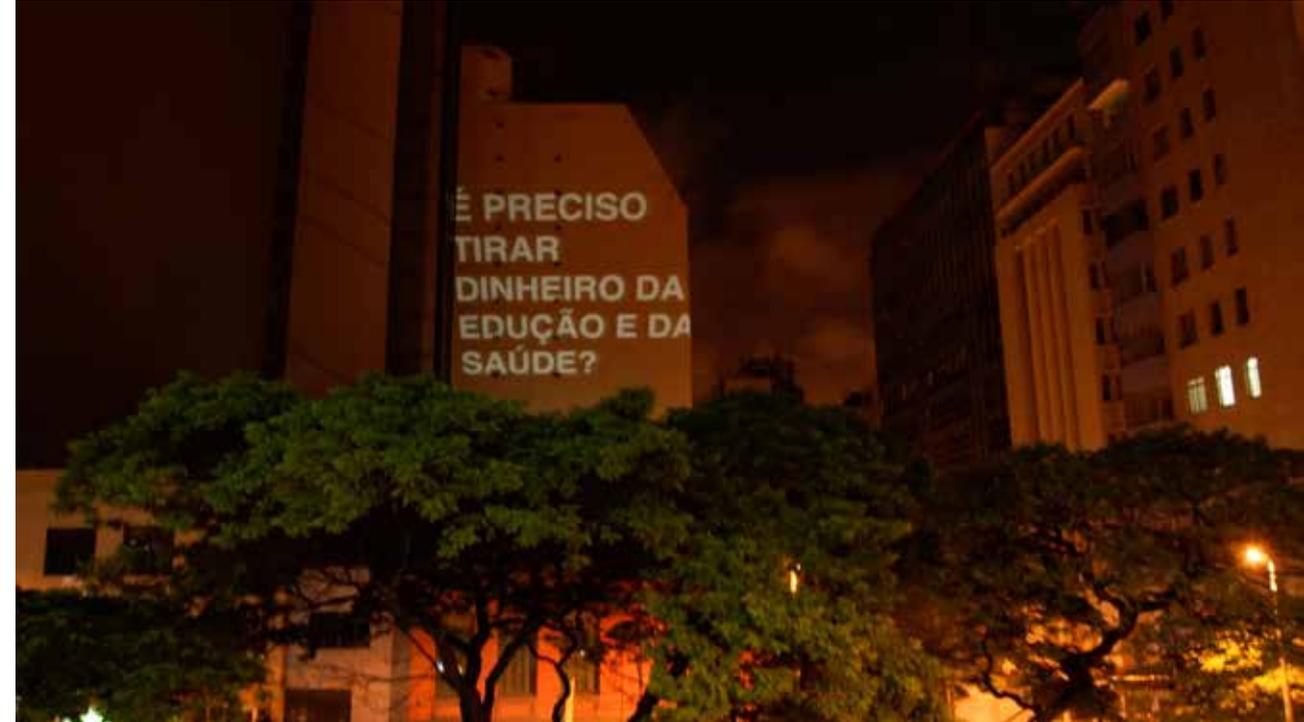
As interfaces funcionam como dispositivos, que podem ser tanto informativos quanto de mobilização, interação e/ou comunicação. Viu-se assim, na ocupação, uma oportunidade para a invenção colaborativa de novas interfaces, principalmente informativas. No contexto brasileiro, em que a maioria da população se informa por meio da mídia de massa, controlada por algumas corporações de grande influência política, definiu-se a importância da disseminação da informação em relação à PEC 55, seus mitos e repercussões. Como dito anteriormente, a emenda foi colocada pelo governo como a única solução para a crise no país e apresentada com uma linguagem técnica muito distanciada do entendimento da maioria da sociedade. A intenção das ações era, portanto, esclarecer o que realmente é a PEC 55, quais os interesses por trás dela e qual o impacto da sua aprovação no cotidiano das pessoas. Duas cartilhas foram elaboradas com esse objetivo.

Para articular melhor as ações externas, foi criado um grupo de trabalho de Intervenção Urbana. O GT organizou panfletos no centro, em praças, no metrô, em ônibus e no entorno da EAD com a distribuição das cartilhas produzidas. Foram feitas projeções em edifícios no centro da cidade com vídeos informativos e provocações acerca da PEC 55 (figura 2). Outras ações foram o “Cafezinho contra a PEC”, que consistia em oferecer café para as pessoas como uma forma de aproximação para iniciar uma conversa sobre a PEC55 nos arredores da universidade e o “PEC Man”, um dispositivo informativo instalado em pontos de ônibus que, fazendo alusão ao jogo dos anos 1980 “Pac Man”, explicava de que maneira a PEC 55 poderia “engolir” as áreas de saúde, educação, transporte, aposentadoria e salários.

Além das ações externas, pode-se dizer que a principal interface articulada dentro da ocupação era a estrutura da cozinha. Alguns alunos, com um projeto de conclusão de curso ainda em andamento, chamado “Cozinha Comum Itinerâncias”,

[Fig.2] Projeção sobre a pec 55 em edifício no centro de Belo Horizonte.

Fonte: Lucca Mezzacappa, 2016.

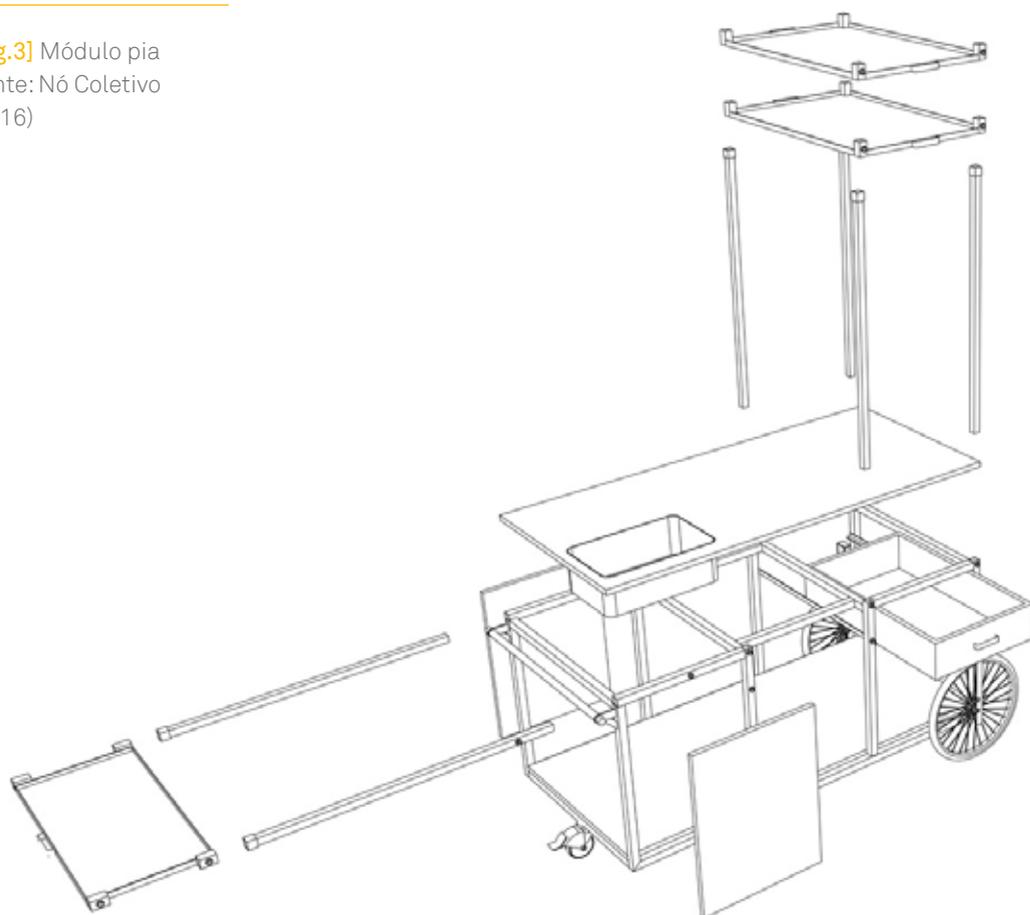


patrocinado pelo edital Rumos do Itaú Cultural, juntamente com integrantes do escritório-oficina “No Prumo”, desenvolveram e construíram uma unidade de cozinha móvel estruturada em dois módulos: pia (figura 3) e fogão (figura 4). As estruturas dispunham de rodas e hastes similares a de um carrinho de mão que permitiam que fossem transportadas com facilidade para outros ambientes. Segundo seus idealizadores:

Tudo pensado de forma a promover diálogos entre os usuários, o uso do espaço público re-estruturado e re-significado com a presença do dispositivo e atrair as pessoas através da criação de uma espacialidade e estratégias de comunicação gráfica (cartazes, varal de receita, letreiro do carrinho) (FLORES; LOBATO; NERY, 2016. p.35).

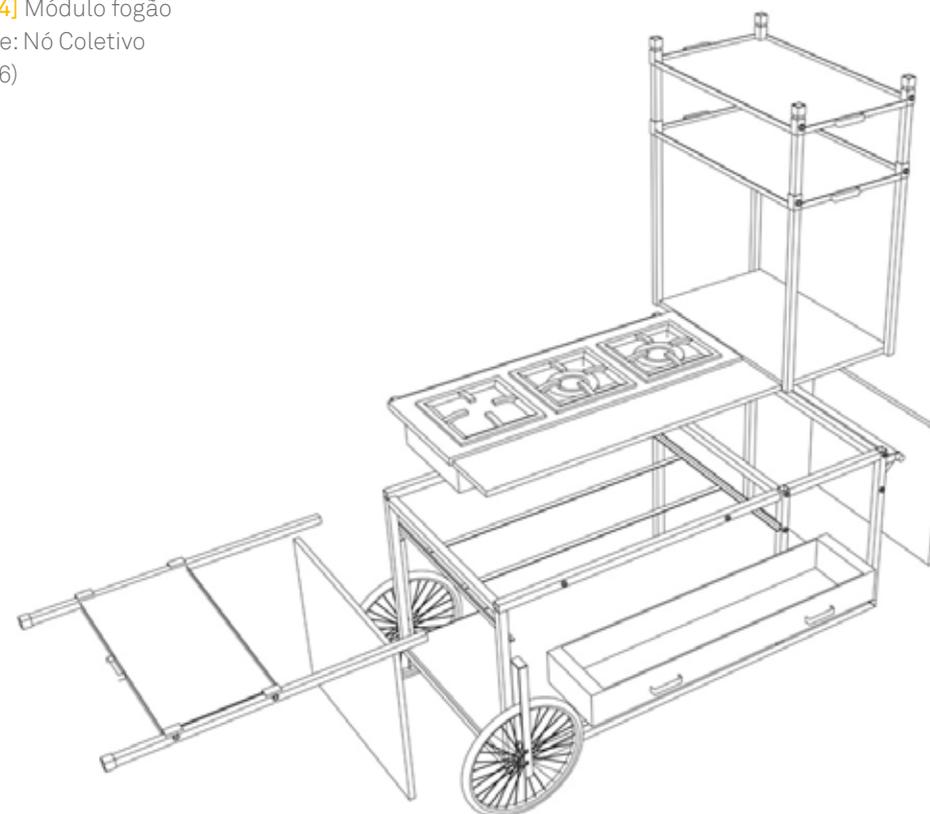
A estrutura da cozinha funcionou como um atrativo e foi um forte catalisador da ocupação. Muitas vezes não era necessário convidar as pessoas para se aproximarem, pois a própria estrutura ambulante já chamava atenção suficiente para atrair curiosos. Além de proporcionar uma interação entre os próprios alunos, que trabalhavam juntos no processo de fazer as refeições diárias, era possível estabelecer contato com pessoas externas à ocupação.

[Fig.3] Módulo pia
Fonte: Nó Coletivo
(2016)



A Cozinha Comum pode ser considerada uma interface, uma vez que definia temporariamente a organização espacial, ao mesmo tempo em que promovia interações sociais entre os usuários. Funcionou como instrumento de conexão capaz de expandir as possibilidades de uso e apropriação do espaço na ocupação. A própria interface estimulava novas maneiras de interagir com o espaço público, que naquele momento foi ressignificado e se transformou temporariamente em cozinha, espaço de convivência, permanência e troca de saberes.

[Fig.4] Módulo fogão
Fonte: Nó Coletivo
(2016)



Organização da ocupação

A maioria dos estudantes definem a organização das ocupações como “horizontal e sem líderes”, pretendendo assim, configurar uma forma mais democrática de organização. Na prática, isso significa que não existe um representante ou um líder que toma as decisões a respeito do encaminhamento do movimento, nem uma hierarquia de distribuição do poder e, portanto, as decisões são tomadas coletivamente.

O que se percebe no discurso é que algumas noções são tomadas como premissas e servem de pano de fundo para a adoção dessa forma de organização. Uma delas é a visão de que qualquer forma de liderança é ruim e, por isso, o movimento não deve possuir líderes. Para aprofundar nessa discussão, introduz-se o conceito de “liderança distribuída”, do filósofo Rodrigo Nunes (2016). Para o autor, a maioria dos movimentos sociais que se definem como organizados de maneira “horizontal” e “sem líderes”, são na verdade, organizações em rede, onde existem lideranças e poder. O que diferencia a organização em rede das organizações formais é que a distribuição de poder não acontece de forma hierarquizada, mas sim, difusa.

A liderança não deve ser vista como algo inerentemente ruim, ao contrário, deve ser encarada como um elemento necessário da organização em rede, mas que necessita ser gerenciado, de modo que a distribuição de poder não se torne rígida e/ou concentrada demais (NUNES, 2016). Ao invés de apenas um líder ou nenhum, mais adequado seria dizer que o movimento possui vários, que atuam em diferentes momentos e escalas, ou seja, que existe uma liderança distribuída. Dessa forma:

Dizer que a liderança é “distribuída” significa dizer que, na ausência de estruturas e procedimentos explícita ou implicitamente acordados entre todos os atores, essa função não está concentrada, em princípio, em lugar algum – e pode, portanto, cir-

cular de acordo com o grau de adesão e apoio que diferentes iniciativas consigam atrair (NUNES, 2016, p.17).

Nunes (2016) se posiciona contrário ao ideal de horizontalismo nos movimentos, pois esse pode ser muitas vezes imobilizador. A noção de que “as redes seriam formas organizativas intrinsecamente democráticas” (NUNES, 2016, p.13) opera como uma redução do movimento à sua forma, o que dificulta o exercício da autocrítica.

Deve-se entender a horizontalidade não como um ideal a ser alcançado, pois, na prática, não é possível existir horizontalidade absoluta e, sim, um processo de relação de forças que podem ou não estar em equilíbrio. E há contradições internas e fissuras inerentes ao processo que, uma vez reconhecidas, podem ser atenuadas por meio da autocrítica constante. Dessa forma, não se cria uma polarização entre movimentos verticais que são ruins por natureza em contraponto com movimentos horizontais, por sua vez, democráticos por natureza. Os movimentos são, antes de mais nada, uma mistura de ambas as formas, podendo existir estruturas de organização e situações mais ou menos verticais e horizontais, dependendo de como forem conduzidas.

Em vista disso, a ocupação da Escola de Arquitetura e Design não é um movimento sem organização, mas um movimento auto-organizado em rede, com lideranças distribuídas. De fato, não existe um único líder, mas vários, com maiores e menores graus de influência e decisão. Essas lideranças são muitas vezes facilmente identificadas pelos próprios integrantes do grupo, percebendo que uns são mais pró-ativos que outros. Reconhecer a organização e liderança como importantes desmitifica a ideia de organização como sendo apenas aquela estrutura formal e hierárquica, como a dos partidos políticos e sindicatos. Consequentemente, abre espaço para se pensar e criar novas formas de organizações mais democráticas e menos autoritárias.

Território e autonomia

A ocupação pelos alunos na Escola de Arquitetura e Design fez com que ali se criasse um novo território. Desmitificando a ideia de território apenas associado ao Estado-Nação, Souza (2009) determina que o “território é fundamentalmente um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder” (SOUZA, 2009. p.78). Sabe-se que o poder não é uma qualidade localizada em alguma instituição ou em um ser, mas sim uma relação de forças (FOUCAULT, 1988). Isso significa que o território se caracteriza como algo além do espaço (social), pois possui um caráter político. No momento em que os estudantes decidem ocupar a universidade, as relações de poder são alteradas e consequentemente cria-se uma nova territorialidade, definindo-se outros limites e outras fronteiras.

O território pode ser demarcado em diversas escalas e noções de tempo, inclusive ser temporário, como foi o caso das ocupações. Durante o tempo em que o prédio esteve ocupado, novas relações e fronteiras foram estabelecidas pelos ocupantes. A relação de poder entre professor e aluno nos limites da escola, por exemplo, se inverteram. Eram os discentes que definiam horários específicos que alguns professores e técnicos administrativos poderiam entrar no prédio para pegar algum material ou exercer algum tipo de trabalho considerado essencial. Da mesma maneira, as demandas particulares de outros alunos para acessarem alguma sala era negociada com os ocupantes.

A temporalidade da ocupação, no entanto, não elimina a geração de identidade sócio-espacial do grupo circunscrita no território.

O espaço social, delimitado e apropriado politicamente enquanto território de um grupo, é suporte material da existência e, mais ou menos fortemente, catalisador cultural-simbólico – e, nessa qualidade, indispensável fator de autonomia
(SOUZA, 2009. p.109).

Ao ocupar, os alunos, além de tomarem a posse do edifício como forma de contestação, visibilizando e enfatizando o sentimento de pertencimento, experimentaram uma prática de auto-organização, de sociabilidade, de exercício político, de cidadania e reinvenção do cotidiano, uma experiência de autonomia coletiva. Baseado nos estudos do filósofo greco-francês Cornelius Castoriadis (1983), Souza (2009) define autonomia como “o poder de uma coletividade se reger por si própria, por leis próprias” (SOUZA, 2009. p.105). Segundo o autor, a autonomia é um caminho rumo a uma realidade com mais liberdade e menos desigualdade, o que seria a base para o desenvolvimento (SOUZA, 2009). Considera-se, nesse estudo, a autonomia coletiva em detrimento da individual, ou seja, aquela “que é a auto-regra consciente e explicitamente livre de uma determinada sociedade, com base em garantias institucionais e materiais concretos de chances iguais de participação nos processos de tomada de decisão socialmente relevantes” (SOUZA, 2006. p.330).

Mais do que uma experiência de participação social, a ocupação da EAD foi um exercício de construção de autonomia temporária. Entende-se que “a ideia de participação indica que as pessoas estão autorizadas a participar das tomadas de decisões, sem, no entanto, serem capazes de mudar suas normas” (KAPP, BALTAZAR, 2012.p.1). Não foi, todavia, o que ocorreu. Os universitários definiram suas próprias regras naquele espaço e tempo determinados, exerceram assim, autonomia. “Uma sociedade autônoma é aquela que logra defender e gerir livremente seu território” (SOUZA, 2009. p.106), mas nem por isso é uma sociedade com ausência de poder, como já foi mencionado.

Uma das intenções dos estudantes em relação à gestão e tomada de decisões foi uma tentativa de democratização do espaço. E até mesmo essa decisão de rumo à democracia direta e não representativa, foi decidida de maneira democrática – ou

com um esforço para sê-la. Segundo Souza (2002) “a democracia é um princípio sem fim e as tarefas de democratização só se sustentam quando elas próprias são definidas por processos democráticos cada vez mais exigentes” (SOUZA, 2002. p.75).

Por meio da assembleia geral, forma adotada pela ocupação da EAD para discussões e decisões [fig.5], era possível que grupos minoritários ou socialmente vulneráveis se expressassem mais facilmente, diferentemente do que ocorre no sistema de governo representativo em vigor, em que as minorias não são representadas (SANTOS, 2002). Assim, foi possível balizar questões de gênero, etnia, orientação sexual e outras interseccionalidades nas tomadas de decisão coletiva. A representação no sistema atual denominado democracia representativa, retira da população o poder de decidir.

Parte-se do suposto de que não é viável que todos tenham o direito de participar diretamente da tomada de decisões, advogando-se a legitimidade das decisões tomadas por aqueles que, uma vez livremente eleitos pelo coletivo mais amplo, teriam o direito de decidir em nome dos demais[...]

(SOUZA, 2010, p. 324).

A experimentação vivida pelos universitários e secundaristas funciona como uma crítica ao modelo representativo vigente e vai além, exercitando e testando novas maneiras de se organizar e viver. Nessa experiência, a coletividade possui papel fundador, simplesmente porque a estrutura não funcionaria sem tal premissa. Nunes (2016) alerta, entretanto, que:

Quando é tomada como único centro legítimo de todas as atividades de tomada de decisão, a assembleia passa a representar o movimento como um todo, de forma que iniciativas vindas de qualquer outro lugar são vistas como abusos de procedimento ilegítimos ou tentativas mal-intencionadas de usurpação, independentemente de quão relevantes ou



[Fig.5] Assembleia geral na EAD para decisões coletivas
Fonte: Lucca Mezzacappa, 2016.

úteis sejam e do quão limitada uma assembleia (por maior que seja) ainda é (NUNES, 2016. p.13).

Não é sempre possível incluir todos os tipos de identidades sociais numa mesma assembleia e nem por isso, essa deixa de ser legítima. Da mesma maneira que não é possível – e nem desejável – que haja um consenso entre todas as pessoas. Essa é a importância da auto-crítica dentro do movimento, reconhecendo que os limites advindos do processo de horizontalidade são constitutivos e não acidentais (NUNES, 2016).

Considerações finais

O que se iniciou como uma ação de repúdio a uma proposta de emenda constitucional que coloca em risco o futuro da educação no Brasil se transformou em um ensaio de vida política e de resistência, de repensar padrões e encaminhamentos políticos vistos como naturais, de inventividade coletiva, de auto-organização, de dissidência, de insurgência, de experimentalismo democrático, de ativismo, de exercício de autonomia, de dissenso.

[...] Como alargar o campo da política, ou pensar a dimensão política das formas de vida, e da sensibilidade que lhes corresponde, ou, para formulá-lo de maneira ainda mais precisa: como pensar a própria política à luz dessa questão das formas de vida que lhe antecedem? (PELBART, 2016. p.16)

Essa é a questão que Pelbart (2016) nos coloca. A ocupação da Escola de Arquitetura e Design da UFMG contra a PEC 55 foi uma das tentativas de resposta para essa pergunta. Um passo – largo – foi dado pelos secundaristas e universitários de todo o país rumo a emancipação política e social. Talvez ainda seja difícil

ter o distanciamento necessário para avaliar as mudanças e construções advindas desse processo, mas há a certeza de que elas existiram. Muitos, provavelmente questionarão a efetividade do movimento frente a aprovação da PEC 55 em segundo turno no senado do dia 13 de dezembro de 2016. No entanto, essa talvez seja uma pergunta irrisória. O descontentamento contra a PEC foi apenas o estopim de um longo processo de aprofundamento da desigualdade por meio da neoliberalização e financeirização das cidades e priorização do privado em detrimento do público. O motivo das ocupações foi se posicionar contra a PEC, mas o objetivo sempre foi outro – ou outros –, muito além da não aprovação da emenda. Experimentar. Novas formas de vida, novas configurações de mundo, novas identidades, novos afetos e novos valores.

E, assim como a própria sociedade, essas coletividades autônomas temporárias também apresentam fissuras, paradoxos e contradições. É o conflito que lhes fazem legítimas. O que ocorreu em 2015 em São Paulo e deu prosseguimento com as ocupações em 2016, aparece como um fôlego para uma nova disputa, uma disputa sensível de um novo imaginário político. Para os próximos passos, voltemos à utopia, é ela que nos permite avançar.

* **Patrícia Cioffi de Mattos** Arquiteta urbanista pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestrandia do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Universidade Federal de Minas Gerais-MG.

Ilustração de abertura do artigo
produziada pela bolsista indisciplinar
Juliana Hermsdorf

referências

BALTAZAR, Ana Paula. *Architecture as interface: a constructive method for spatial articulation in architectural education*. Architectural Research Addressing Societal Challenges - International Conference of EAAE (European Association for Architectural Education) and ARCC (Architectural Research Centers Consortium). Lisboa, 15 a 18 de junho de 2016 (livro Taylor & Francis no prelo).

BALTAZAR, Ana Paula; KAPP, Silke. *Assessoria técnica com interfaces*. IV ENANPARQ - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Porto Alegre, 25 a 29 de julho de 2016.

FLORES, Thiago; LOBATO, Paula; NERY, Ceci. *Cozinhar e Resistir*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Design, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

HARVEY, David. *O direito à cidade nas manifestações urbanas*. Tradução por Artur Renzo, Blog da Boitempo, 29 ago.2013. (originalmente publicado em inglês The Occupied Times of London, de agosto de 2013). Disponível em < <https://blogdaboitempo.com.br/2013/08/29/o-direito-a-cidade-nas-manifestacoes-urbanas-entrevista-inedita-com-david-harvey/> > Acesso em: 16/01/2017.

HARVEY, David; ŽIŽEK, Slavoj; ALI, Tariq; et al. *Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo, 2012.

INVISÍVEL, Comitê. *Aos nossos amigos* – Crise e insurreição. São Paulo: N-1 edições, 2016.

KAPP, Silke; BALTAZAR, Ana Paula, 'The paradox of participation: a case study on urban planning in favelas and a plea for autonomy'. In: *Bulletin of Latin American Research*, 2012, Journal of the Society for Latin American Studies, Malden: Blackwell.

MARICATO, Ermínia et al. *Cidades Rebeldes. Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo / Carta Maior, 2013.

NUNES, Rodrigo. Liderança Distribuída. Piseagrama, Belo Horizonte, v.09, p.10 a 19, set.2016.

PELBART, Peter Pál. Carta aberta aos secundaristas. In: *Caixa Pandemia de cordéis*. São Paulo: N-1 edições, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: *A crise da razão*. Organizador: Aduauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, Renato Janine. No Brasil, os gastos mais justos são os primeiros a ser cortados [07/10/2016]. Entrevista concedida a Rodrigo Martins. In: *Carta Capital*. Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/politica/2016-10-07-no-brasil-os-gastos-mais-justos-sao-os-primeiros-a-serem-cortados2016> > Acesso em: 19/02/2017.

SANTOS, B. D. S. (org.). Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, , p.1-78, 2002.

SOUZA, Marcelo Lopes de. Ação direta e luta institucional: complementaridade ou antítese?. In: *Lastro*, UFSC, 2012. (originalmente publicado em jornal Passa Palavra em 27 de abril de 2012). Disponível em: < <http://passapalavra.info/?p=56901> > Acesso em: 15/01/2017.

_____. Mudar a cidade: uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 321–386, 2003.

_____. 'Together with the state, despite the state, against the state – social movements as 'critical urban planning' agents'. City, Vol. 10, No. 3, Dezembro de 2006.

Tempo/espço como práxis social

Time / space as social praxis

Joaquim Pires dos Reis*

Resumo

O presente artigo é uma análise da questão do cotidiano no tempo/espço da vida social dos personagens das peças teatrais: Aquele que diz sim e aquele que diz não, de Bertolt Brecht, O Poder do Futuro, de Jorge Gomes, e Arena conta Zumbi, de Gian Francesco Guarnieri, Augusto Boal e Edu Lobo. O trabalho é amparado nos conceitos da complexidade vertical e horizontal, de Fraya Frehse; tempo/espço, de David Harvey; cotidiano, de J. P. Neto e Maria do Carmo Carvalho; espoliação urbana, de Lúcio Kowarick; e da visão do Estado como potência financeira que está à mercê das vontades do capital, de Vera da Silva Telles. A discussão dialoga também com os verbos de ações da Pedagogia do Transteatro: Teatralizar, Sustentabilizar, Urbanizar, Desalienar, Experimentar e Transitar. Essa pedagogia é calcada em uma nova poética artística, que valoriza as boas relações entre os sujeitos e a sustentabilidade da raça humana. Visa destacar a resiliência do teatro de uma maneira transdisciplinar, para auxiliar o homem na sua relação individual e coletiva com o tempo/espço que ele ocupa. A metodologia da pesquisa reúne análise qualitativa comparativa entre os textos dramáticos, a Pedagogia do transteatro e os autores mencionados. Almeja-se que esta análise contribua para o entendimento da relação do tempo/espço no Transteatro como práxis de mudança.

Palavras-chave: Transteatro; Tempo/Espço; Dramaturgia; Cotidiano

Abstract

This article is an analysis of the question of the daily life / space of the social life of the characters of the plays: Bertolt Brecht, The Power of the Future, Jorge Gomes, and Arena account Zumbi, of Gian Francesco Guarnieri, Augusto Boal and Edu Lobo. The work is supported by the concepts of vertical and horizontal complexity, by Fraya Frehse; time / space, by David Harvey; daily life, by J. P. Neto and Maria do Carmo Carvalho; urban sprawl, by Lucio Kowarick; and the vision of the state as a financial power that is at the mercy of the will of the capital, by Vera da Silva Telles. The discussion also dialogues with the verbs of actions of Pedagogy of the Transteater: Teatralizar, Sustentabilizar, Urbanizar, Desalienar, Experimentar and Transitar. This pedagogy is based on a new artistic poetics, which values the good relations between the subjects and the sustainability of the human race. It aims to highlight the resilience of the theater in a transdisciplinary way, to assist the man in his individual and collective relationship with the time / space he occupies. The methodology of the research brings together comparative qualitative analysis between the dramatic texts, Pedagogia do transteatro and the authors mentioned. It is hoped that this analysis contributes to the understanding of the relation of time / space in Transteatro as praxis of change.

Keywords: Transteater; Time / Space; Dramaturgy; Daily

Introdução

O que se busca neste artigo é a contextualização da Pedagogia do Transteatro com os textos cênicos: *O Poder do Futuro*, de Jorge Gomes; *Arena conta Zumbi*, de Boal; *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, de Brecht. Conta-se com os conceitos de cotidiano, tempo/espaço, de Estado, cidade e trabalho dos estudiosos Fraya Frehse, David Harvey, Lúcio Kowarick, J. P. Neto e Maria do Carmo Carvalho e Vera da Silva Telles.

As peças teatrais em estudo são denominadas como didáticas e são as mais utilizadas na Pedagogia do Transteatro, pois foram escritas para instruir o público sobre algum assunto, geralmente de cunho econômico e político. Dois grandes expoentes da dramaturgia didática e da Pedagogia do Transteatro são Bertolt Brecht e Augusto Boal.

Brecht, em sua peça *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, conta a história de uma epidemia que assola a pequena cidade afastada dos grandes centros urbanos. Um professor e alguns estudantes resolvem viajar a uma cidade além das montanhas para buscarem remédios que neutralizem a devastadora peste. Mas existe um costume que obriga o grupo a abandonar aquele que adoece no caminho. Dois momentos ímpares são analisados e discutidos sob a ótica dos hábitos culturais. O aluno que aceita ser abandonado e o que rompe as regras da tradição. A peça foi escrita em 1930, momento em que o escritor contextualizava o teatro com a política capitalista que explorava os operários nas fábricas.

Arena conta Zumbi, de Augusto Boal, Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, tem em seu enredo a história da luta dos negros pela construção do Quilombo de Palmares, e a destruição deste espaço pela elite branca brasileira. Esse musical montado pelo Teatro de Arena de São Paulo se tornou um divisor de águas na dramaturgia brasileira. O país passava por turbulentas lutas

contra o golpe militar de 64. A contextualização entre atualidade (ditadura) e passado (escravidão) funcionava como incentivo aos brasileiros a lutar por justiça social, em perceber seu espaço/tempo como local de mudanças políticas e econômicas.

A história do texto *O Poder do Futuro*, de Jorge Gomes, surge como resultado literário da nefasta geografia da pobreza urbana da cidade fordista. O Estado e o sistema capitalista não existem mais, as cidades se reduziram a destroços. A espoliação urbana foi transformada em espoliação dos sobreviventes prisioneiros. Se antes o capitalista controlava a sociedade e detinha o poder, agora quem impõe sua cultura é o comandante, que possui a caixa preta que pode explodir o que restou da Terra. Para auxiliar o seu reinado, ele conta com ajuda dos negros, que vigiam e obrigam os sobreviventes a trabalhar. Apesar de ser uma peça desconhecida, tem um grande impacto social como as outras estudadas neste artigo.

[Fig. 1] Pedagogia do Transteatro
Fonte: Arquivo pessoal.
2017



A Pedagogia do Transteatro tem como objetivo desenvolver na prática uma nova poética da arte de representar, engajada com a urbanidade nas relações entre os sujeitos e a sustentabilidade do homem como ser humano. Visa experimentar o teatro de uma maneira transdisciplinar com outros conhecimentos, para auxiliar a desalienação do sujeito na sua relação individual e coletiva com o tempo/espaço que ocupa. A proposta desta Pedagogia é representada por uma estrela de seis pontas, e em cada acúleo um verbo que interage com os outros de maneira complementar.

A Pedagogia do Transteatro é uma resiliência teatral que almeja conscientizar a percepção do cotidiano do homem no tempo/

espaço, como um local de libertação das opressões sofridas pelas as instituições de poder.

O artigo foi estruturado em duas partes. Na primeira, a contextualização com as considerações de David Harvey e Fraya Frehse sobre o tempo/espaço. Para o primeiro autor, quem domina o ambiente acaba dominando também a vida dos moradores de um determinado território. O domínio de uma localidade na maioria das vezes está ligado com o poder econômico que influencia também no controle temporal. Torna-se uma ação cíclica, um domínio acaba levando ao outro e assim sucessivamente. Para quebrar essa hegemonia, surgem as lutas sociais, que buscam no cotidiano um local de transformações. Para o segundo autor, o tempo/espaço está em constante mudança e a conscientização da sociedade dessa transformação faz uma diferença fundamental na formação dos territórios. A seriedade de estudar as diferenças e as semelhas da humanidade em épocas diferentes, que ele chama de “Complexidade Horizontal” e da mesma época, “Complexidade Vertical”, é de suma importância no entendimento do tempo/espaço. O conceito de Lúcio Kowarick sobre a ação dos capitalistas que visam o lucro econômico e causam o pauperismo ao povo, também foi analisado.

Na segunda parte, os apontamentos sobre o cotidiano feito por J. P. Neto e Maria do Carmo Carvalho e a Complexidade Horizontal e Vertical de Fraya Frehse serão discutidos. Para esses autores, o cotidiano pode ser compreendido de vários ângulos. Alguns até antagônicos. Pode ser entendido como local de alienação ou de transformação. Nesta complexidade em que se vive o dia a dia, o inesperado, a ambiguidade e o contraditório podem surgir. A necessidade de ser um sujeito ativo em suas ações cotidianas é que faz o indivíduo entender esse local como práxis social e assumir as rédeas da sua vida. A consideração de Vera da Silva Telles sobre o Estado como potência financeira que está à

mercê das vontades dos capitalistas, também influenciou este subtítulo. A união do Estado com os Capitalistas tem o dinheiro como epicentro deste movimento, é vista por Telles como uma maneira de segregar seres humanos, de engendrar um mercado excludente, de transformar as cidades em locais de conflito constante.

Tempo/Espaço

O geógrafo Harvey trouxe para o debate a questão do tempo/espaço na vida social do sujeito, a influência dos processos políticos econômicos e culturais na movimentação do cotidiano da sociedade como um todo.

Em *Arena conta Zumbi*, Boal trouxe para a reflexão a luta dos negros pela sua libertação da escravidão imposta pelos brancos. O conceito espaço/tempo não era o mesmo para essa sociedade brasileira escravista que durou até 1888, com a promulgação da Lei Áurea. Os representantes políticos e econômicos dessa sociedade europeizada que se formava no país, a exemplo do que acontecia no mundo ocidental, insistia em dividir a raça humana em duas. De um a lado a raça branca europeia, superior, detentora do poder econômico, social, político e da vida dos escravos africanos. Do outro lado o negro, considerado inferior, uma peça importante na máquina de produzir riquezas na cultura escravista.

Como afirmou Harvey (2012), sociedades diferentes conceituam espaço/tempo de maneira também diferenciada. No texto cênico em análise, temos duas sociedades diferentes vivendo em uma mesma época, resultado da imposição da economia escravista. Enquanto para os brancos o tempo/espaço gira em torno do lucro, para os negros gira em torno de sofrimento, de uma vida sem pertencimento. O negro não era considerado como ser

humano, e sim como uma máquina de produzir riquezas. E tal definição era defendida pelas instituições nas quais os brancos eram multiplicadores desta ideia, dentre elas a Igreja e o Estado.

Na luta dos negros pela oportunidade de viverem como seres humanos, surge um combate de classe que reconstrói seu espaço e modifica seu tempo. O Quilombo era visto pelo negro como extensão do seu corpo, das suas vontades, das suas realizações como indivíduo da espécie humana. Como escravo, sua vida era extensão das necessidades dos brancos. Esta relação social, como afirma Frehse (2001), era fortemente hierarquizada e marcou o universo escravocrata no país. Foi uma lamentável força de monetização da vida social brasileira, que modificou a visão hierárquica da nossa história e da nossa terra.

Harvey (2012) argumentou que quem domina o espaço controla o social e a vida cotidiana. Ao dominar o tempo do trabalho escravo, o branco se enriquecia cada vez mais, com o lucro dominava com maior rigor a escravidão. Por ser o dominador, as regras de convívio eram todas benéficas ao homem branco. A luta social para os quilombolas foi um meio de conquistar e dominar seu espaço, seu tempo e, por extensão, o seu trabalho. Trabalho este que não está mais a favor do capital e sim do seu bem viver. Enquanto para o branco o tempo/espaço do negro é sinônimo de lucro, para o escravo é sinônimo de sofrimento. Já para o quilombola, sinônimo de liberdade, de justiça.

Frehse (2001) nos chama atenção para o entendimento das pessoas que vivenciam o movimento de sociedade hierarquizada, com a realidade histórica e as mudanças que ela pode trazer. Para o negro que viveu na África, foi capturado, levado para uma terra distante de cultura diferente, e, ao chegar além-mar ser utilizado como escravo, o sentimento que esse sujeito pode nutrir é de injustiça. A indignação com os donos do sistema econômico vigente que o transformou em nada era um sentimento latente na vida do negro. Fugir, ir morar nos

Quilombos era uma concretização de um sonho e a confirmação de que a realidade da vida na senzala podia ser mudada.

Nos espaços ocupados por pessoas, surge a necessidade de um controle social, que geralmente gira em torno do dinheiro. Para manter-se no poder os controladores criam suas hegemonias ideológicas. Entre as ideologias controladoras, surge a ideia que escravizar negros é permitido e que a escravidão é de grande importância para os próprios negros. Com a concretização da escravidão, surge um novo sentido de tempo/espaço para a sociedade, com novas práticas culturais que forçam a discriminação geográfica de pessoas negras. Com essa nova forma de ver o mundo, imposta pelo poder monetário, o giro do capital leva em conta o tempo da captura do africano, do transporte no navio negreiro, da venda nos mercados, da sua chegada ao trabalho, da sua produção, da venda dessa produção e, por fim, do lucro de toda essa negociação.

O sistema capitalista visa o lucro na exploração do tempo/espaço de várias pessoas em prol do enriquecimento de poucos. Não importa quem esteja no poder, o capitalismo funciona como se estivesse vida própria.

Na peça *O Poder do Futuro*, de Jorge Gomes, a exploração desumana de alguns capitalistas sobre a vida da maioria das pessoas causou uma grande explosão, e o mundo foi reduzido a quase nada. Depois do extermínio de parcela da humanidade e por consequência do seu modo de vida, uma nova organização social emerge. Na mudança do tempo e na organização espacial surge também um novo controlador. Mais uma vez, este domínio visa ao bem-estar de alguns em prol do sofrimento alheio e está fundamentado no domínio do cotidiano. O comando agora está nas mãos do Comandante que usa os negros para forçar o trabalho escravo dos demais sobreviventes. O poder que emana do personagem não é resultado do poder econômico, mas sim, de uma caixa preta que pode explodir tudo novamente, só que desta vez sem restar nada.

O significado de tempo/espaco mudou drasticamente, as praticas sociais tambem sofreram modificacoes, mas continuaram sendo desenvolvidas na dicotomia de explorado e explorador. O grande exemplo do passado, o capitalismo que desencadeou a explosao que terminou como o modo de vida da sociedade, nao foi capaz de mudar a mentalidade do homem. Os interesses individuais continuam na frente dos interesses coletivos, a grande ambicao ao poder economico e social ainda dita as regras de convivencia.

PRISIONEIRO 2: Uma vida de subordinados... é isso que querem e sempre quiseram ... o mundo ao resistiu a tanta cobiça, ódio e ambição ao poder, por isso tudo acabou em fração de segundos. Por um milagre alguns se salvaram para começar de novo e o que encontramos neste novo mundo é uma sociedade bem mais repressora. (GOMES, 2016, p. 6)

Ao analisar a peça pela complexidade horizontal de Frehse entende-se que as ações dos Negros do Apocalipse, a pedido do Comandante, têm justificativa no tipo de sociedade que havia no passado. Analisaremos duas falas dos personagens para entender a ação do tempo/espaco na história da sociedade imaginada por Jorge Gomes. A primeira é a alocução do Prisioneiro 2, citada nesta página. O personagem descreve como era a vida no passado. Um mundo no qual as pessoas viviam na cobiça, com ódio e ambição do poder, o que acabou destruindo uma forma de viver. Depois da destruição surge uma sociedade ainda mais repressora, que é fruto de um passado egoísta e mesquinho.

PRISIONEIRO 3: Diariamente somos espancados por não concordarmos com o que fazem...(pausa) até quando conseguirão viver com toda esta ira? Tudo isso são reflexos uma civilização passada e destruída. Vocês são esse espelho bem mais violento e medíocre...(GOMES, 2016, p. 6)

Os prisioneiros utilizam o discurso como arma de combate à exploração do Comandante. Eles têm o entendimento de sociedade hierarquizada, como exposto por Frehse. Procuram mudar seu tempo/espaco pelo convencimento da realidade histórica.

Já o tempo/espaco no texto de Brecht é libertador, pois o próprio enredo da peça é uma apologia à liberdade. *Aquele que diz sim* leva em conta o tempo histórico e cultural de sua gente, que já decidiu qual resposta deveria ser dada, no caso de alguém adoecer na jornada em busca do remédio. Ao aceitar a própria morte física, no lugar de optar pela vida e modificar o tabu do sim, percebe-se a existência de um sujeito alienado na tradição cultural. A personagem já morreu para os prazeres da vida, por isso a morte física não lhe custa.

O PROFESSOR: (Que foi até o menino no plano 1) Presta atenção! Como você ficou doente e não pode continuar, vamos ter que deixar você aqui. Mas é justo que se pergunte àquele que ficou doente se deve voltar por sua causa. E o costume exige que aquele que ficou doente responda: vocês não devem voltar. (BRECHT, 2016, p. 6)

A tradição é muito forte nas decisões do sim e do não, e cada resposta depende do sentimento de pertencimento da personagem. O menino que diz não percebe o espaco como extensão das suas atitudes. Como alega Harvey (2012) não existe um sentido único de tempo/espaco que permeia as percepções do homem. O autor atribuiu à luta social um meio de mudar as concepções do cotidiano, mas na história de Brecht, a mudança veio da valorização do indivíduo perante a imposição de quem controla o poder temporal. Quando foi questionado o porquê do não no lugar do sim, o segundo menino traz para o debate a necessidade de se refletir de maneira crítica perante o conflito. Ele não só quebra o tabu do sim como justifica sua atitude e convence os que estão ao seu lado. Com uma liderança ímpar ele

revê seu espaço na sociedade e conquista um novo tempo e uma lei mais justa.

O Cotidiano e o Estado

A experiência que cada indivíduo tem em seu cotidiano depende muito da sociedade em que fixou suas bases e do conceito sobre sua presença no mundo. Como percebe o outro e deixa o outro percebê-lo. Seus hábitos são influenciados pelas vontades dos administradores do capitalismo, das instituições religiosas, do Estado, ou do seu próprio pensamento? Seus afazeres diários visam somente seu bem-estar ou dos que compõem a vida terrestre? O cotidiano é visto como uma práxis de mudança ou como uma forma alienada de se manter vivo?

No texto de Brecht temos uma sociedade que coloca as vontades do coletivo em evidência perante as necessidades individuais de cada morador. Exatamente isso que acontece na primeira parte do texto. O garoto tem direito de escolher se quer morrer ou viver, mas sua resposta tinha que estar de acordo com os costumes locais. Tradições justas ou não, que regiam a vida e o cotidiano de todos que viviam naquela localidade. Quando o “Professor grita em direção ao plano 2 – Ele respondeu conforme a necessidade!” (BRECHT, 2016, p. 223).

Na segunda parte da peça, o menino rompe com as regras e opta pela vida no lugar da morte. No cotidiano daquela gente surge o inesperado: alguém age fora da lei. Mas essa atitude considerada justa pelo pequeno grupo que estava a caminho modificou todo o pensamento daquela geração e criaram novos hábitos. Entre as múltiplas faces do cotidiano, neste momento, foi levada em consideração a da resistência, e, por consequência, a da práxis de mudança. Brecht ofereceu ao leitor o direito da reflexão. No que diz sim, a homogeneização da sociedade; no que diz não,

o rompimento das relações preestabelecidas e o surgimento da singularidade. Até onde se deve valorizar a continuidade da tradição? Qual o momento certo de romper um modo tradicional da vida cotidiana?

A vida cotidiana, portanto, se insere na história, se modifica e modifica as relações sociais. Mas a direção destas modificações depende estritamente da consciência que os homens portam de sua essência e dos valores presentes ou não ao seu desenvolvimento. (NETTO; CARVALHO, 2012, p. 29)

A arte, o trabalho, a ciência e a moral são formas de romper a vida cotidiana e de transformar a realidade em algo benéfico ao sujeito que pensa e realiza a práxis, que é a capacidade de fazer transformações positivas na vida. A ruptura das ações costumeiras só pode ser chamada de suspensão se o indivíduo retornar a sua rotina com mais percepção de vida, com um olhar diferenciado do que viveu.

Na suspensão a singularidade se conhece como particularidade da universalidade (totalidade). O indivíduo sente, mesmo que temporariamente, a plenitude existencial, a plenitude de comunhão consigo próprio, com os homens e com o mundo. (NETTO; CARVALHO, 2012, p.27)

O cotidiano da pequena vila do texto de Brecht é diferente da vida escravista brasileira do século XVIII, que também é diferente da forma de viver dos personagens que sobreviveram à catástrofe ambiental, na peça de Jorge Gomes.

Em *Arena conta Zumbi* nos deparamos com dois mundos diferentes. A Complexidade Horizontal de Fhrese é bem marcante no texto. Neste tempo/espaço complexo e contraditório ao extremo, percebemos as várias faces do cotidiano. A luta dos negros pela sua liberdade, que percebiam no seu dia a dia um espaço de mudança e de transformação

no seu modo de vida; a visão dos brancos sobre o negro como ferramenta de trabalho que seria sempre renovável; de alguns escravos que, alienados, aceitavam aquela vida como algo normal.

O personagem Nico não aceita fugir para o Quilombo. Para justificar sua decisão afirma que sua patroa não é das piores. Aceita sua condição de vida de forma dócil ao se abdicar da sua condição de sujeito livre que pensa e luta pelos seus sonhos de liberdade. Não percebe as possibilidades da vida cotidiana como motora de transformações. O sistema escravista, com a ajuda do Estado e de outras instituições, embutiram o conformismo no lugar da consciência da liberdade. Sua força de trabalho e sua liberdade são vistos como algo que pertence ao homem branco. Sua alienação é intensificada com a padronização das relações sociais que reproduzem opressores e oprimidos. Semelhante ao menino que diz sim, a ruptura com sua vida de insatisfação não acontece pelo fato do seu corpo, suas vontades, sua liberdade não serem extensão da sua vida, mas sim, das vontades de quem domina. No texto de Boal, o sistema de economia escravista; em Brecht, as leis de uma sociedade tradicional.

A hierarquia construída pela sociedade branca europeia foi um jeito encontrado para se manter no poder e fazer a vida girar em prol das suas necessidades. Da comunhão injusta entre quem manda e dos que são mandados surge um cotidiano hierárquico e heterogêneo, a funcionalidade da vida diária. Quando se ocupa um lugar privilegiado nesta relação, a pessoa o reproduz para se manter no poder e perpetuar a sobrevivência dos seus.

O Estado tem se tornado o epicentro da hierarquia capitalista, reforçando o dualismo entre quem detém o poder econômico e o trabalhador, elaborando leis que obrigam o pobre a se sacrificar cada vez mais no seu cotidiano. Isso enquanto o trabalho gera acumulação de capital para as empresas, para a classe trabalhadora o pauperismo. O ônus social resultado da

exploração gera as lutas sociais, que de acordo com Kowarick, ganha força se houver identificação popular com a causa.

Vista sob um ângulo, a vida cotidiana é em si o espaço modelado (pelo Estado e pela produção capitalista) para erigir o homem em robô: um robô capaz do consumismo dócil e voraz, de eficiência produtiva e que se abdicou da sua condição de sujeito cidadão. (NETTO; CARVALHO, 2012, p.19)

De acordo com Netto e Carvalho (2012), os meios de comunicação hegemônicos o modo de vida, multiplicam o reformismo ilusório com o objetivo de reforçar ainda mais o pensamento de quem domina. Eles funcionam como base da ideologia do Estado e das forças capitalistas sobre o cotidiano dos oprimidos.

Cuidado, cuidado. Não se deixe enganar. O perigo existe. O negro é um perigo para a nossa tradição. Você que se comove pensando que o negro só deseja paz é um pobre enganado. Pensando assim só ajudará Satanás. Cuidado, cuidado. Protejam suas filhas que os negros estão aí. Não as deixam sem cuidado. Os negros são malvados. E se viciam-nas, escandalizam-nas, e estupram, estupram, estupram. (BOAL, 2015, p. 10)

No enredo da peça temos o diálogo do governador Dom Ayres, do Bispo e do Capitão-Mor que é um exemplo histórico literário que ilustra a união entre o Estado e Igreja em benefício dos capitalistas que precisavam recuperar seus escravos. Depois de discorrer sobre as qualidades sórdidas do capitão o Bispo afirma:

BISPO - (...) Em resumo Excia. Esse é exatamente o homem que necessitamos

MORDOMO - Capitão-Mor Domingos Jorge Velho.

DOM AYRES – Que entre

DOMINGOS – Salve. Governador...Ah, Eminência, há quanto tempo! Assim é que eu gosto. Estado e igreja em perfeita harmonia! Só faltava o exército, heim?... ha, ha,ha!. (BOAL, 2015, p. 16)

O poder do futuro é um texto que traz uma realidade sem o domínio do Estado como gestor da sociedade, sem a presença manipuladora das mídias, a ânsia pelo consumismo, sem o sistema capitalista. A modernidade foi transformada em outra forma de viver, mas ainda mantém um cotidiano de explorador e explorado. Os sobreviventes precisam iniciar uma nova coletividade, mas a única referência que eles têm é a sociedade capitalista.

NEGRO 2: Como são ignorantes... será que não perceberam que são inferiores a nós?

NEGRA 2: Este é o poder da Nova Era...

MOÇA 2: (com espanto) Meus Deus... uma nova sociedade já organizada... (pausa) existem outras pessoas por aqui?

NEGRO 2: (Sorrindo) Existem sim ... estão todos trancados em jaulas ... a mesma prisão onde ficarão vocês ... (pausa) não fiquem tristes, daqui para frente terão companhia. (GOMES, 2016, p. 12)

A temporalidade da história não serviu de exemplo para uma sociedade justa e humanitária. Os Prisioneiros que representam os excluídos do novo mundo buscam gerar um novo humanismo e preservá-lo com a prática para não serem novamente destruídos pelo contágio do capitalismo. Mais uma vez recai sobre os oprimidos a potencialidade de revolucionar o modo de vida e suprimir a opressão. Nenhuma instituição pode agir em nome do cidadão, a não ser ele mesmo! “MOÇA 1 – Não podemos aceitar o que ordenas... queremos o poder dividido em dois: vocês e nós!” (GOMES, 2016, p. 34). Quem negocia com os opressores é a

própria base, os indivíduos que sofrem com o novo tipo de vida. A consciência de que o modelo antigo não serve mais e que o mundo precisa ser de todos, faz com que a luta pela igualdade de direito não exclua os opressores. Quando a personagem “Moça 1” externa que o poder teve ser dividido entre “vocês”, os que dominam, e “nós”, os que são dominados, a mensagem que se pode extrair da sua fala é a de igualdade. Os explorados não querem tomar o poder para si, mas para ambos. A luta pelas diferenças ainda latente, mas sem afastar as pessoas uma das outras. A liberdade individual almeja reforçar o coletivo no lugar do singular.

Conclusão

A literatura é uma criação humana que permite divulgar conhecimentos e estudar a história da humanidade. Ela é multiplicadora de conhecimentos. No caso dos textos cênicos didáticos da Pedagogia do Transteatro, que foram utilizados neste estudo, por serem escritos para instruir no palco, agregam à sua essência mais um elemento multiplicador, a representação teatral. A dramaturgia funciona como uma janela aberta, por onde o leitor interage com os personagens. Os textos analisados neste artigo são considerados como didáticos, pois permitem fazer uma contextualização crítica entre a história fictícia e a realidade. A peça didática conduz à emoção e ao raciocínio, e dá razão às transformações sociais e econômicas que sejam benéficas à vida. Pela arte da escrita, os dramaturgos esclarecem o tipo de sociedade vigente e apontam as mudanças necessárias ao bem-estar.

Para sustentar o luxo dos que comandam o sistema econômico. Os brasileiros são atrelados às leis que são benéficas às grandes empresas, ao sistema capitalista que impõe sua doutrina. O menino que diz sim, de Brecht, é o que reina no tempo/espço do

brasileiro, explorado a exaustão. Que tem dificuldade em dizer não à vontade dos donos do capital. O escravo negro que foge para o Quilombo e recria seu tempo/espaço em um cotidiano de liberdade é uma referência para o trabalhador se libertar das amarras da relação explorador e explorado que lhe consome em vida. Mas onde está o Quilombo do trabalhador assalariado? Este local não é mais físico, palpável. Pois ele está adormecido dentro de cada indivíduo que vende sua força de trabalho.

O Quilombo do trabalhador brasileiro está na capacidade de dizer não e justificar esse não em benefício da sociedade em que vive. Em perceber que cada um é responsável em construir sua história. Transferir para o outro a obrigação de lutar por melhores condições de vida é diminuir no lugar de somar. O Quilombo não é um espaço distante das civilizações como foi o do negro, mas sim, o seu dia a dia. O Quilombo do presente é um estado de espírito que ajuda as pessoas a viver seu cotidiano em um tempo/espaço carregado de experiências humanas. Que essas vivências possam formar cidades realmente urbanas, onde o trabalho seja consequência do querer produzir para tornar a vida mais prazerosa.

O caos que se instalou na peça de Jorge Gomes não está distante da realidade. Vários foram os momentos que o Planeta Terra quase foi destruído por um *clik*. Os bombardeamentos atômicos as cidades do sol nascente, Hiroshima e Nagasaki, pelo país imperialista conhecido como Estados Unidos. São tristes exemplos do que a ganância pelo dinheiro pode fazer na guerra pelo poder. Não precisa destruir as conquistas que o homem já obteve, apesar de ter sido à custa de muito sofrimento da grande parcela da sociedade, para valorizar o que se tem. Importante nesse momento salientar o conceito de justiça da personagem Moça 1, da peça O Poder do Futuro. A luta social precisa dar conta da necessidade de dividir o poder no lugar de tomá-lo para si. O que se busca não é somente o bem-estar dos explorados, mas o do explorador também.

*Joaquim Pires dos Reis Mestrando em ARTES, URBANIDADES e SUSTENTABILIDADE pela Universidade Federal de São João Del- Rei, UFSJ, Pós-graduado em ARTE-EDUCAÇÃO pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC/Minas (2006), Pós-graduação em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância (PIGEAD) pela Universidade Federal Fluminense, UFF (2015), Graduado em ARTES CÊNICAS pela Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP (2003). Atualmente trabalha na Rede Municipal de Educação de Betim e Contagem, na área de Arte-educação. Foi um dos professores responsáveis pela elaboração da Matriz de Referência Curricular de Arte de Contagem. Como dramaturgo já editou vários os livros: O sol escolhe para quem nasce?, Dramaturgia Betinense (com os títulos: A Casa 42, Linguagem, Várzea das Flores, O Buquê da Noiva, O Pastor de Ovelhas e O Sedutor do Lapinha). Como romancista editou Antônio & Afonso e a Trilogia: Os Defensores do Futebol (A Profecia de 2010/14, O Resgate de Régis e A Batalha Final).

Ilustração de abertura do artigo
produzida pelo designer e bolsista indisciplinar

André Victor

referência

FREHSE, Fraya. *Potencialidade do método regressivo-progessivo: pensar a cidade, pensar a história*. Tempo Social; Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 13(2):169-184, novembro de 2001.

HARVEY, David. *Condição Pós Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2012.

KOWARICK, Lúcio. *Escritos Urbanos*. São Paulo: editora 34, 2000.

NETTO, J. P.; CARVALHO, M do Carmo Brant de. *Cotidiano, conhecimento e crítica*. São Paulo: Cortez, 2012.

PEREIRA, P. C. X. *Reestruturação imobiliária em São Paulo (SP): especificidade e tendência*. In: SILVEIRA, R. L. L., PEREIRA, P. C. X.

UEDA, V (org.) *Dinâmica Imobiliária e reestruturação urbana na América Latina*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2006. p.45 a 63.

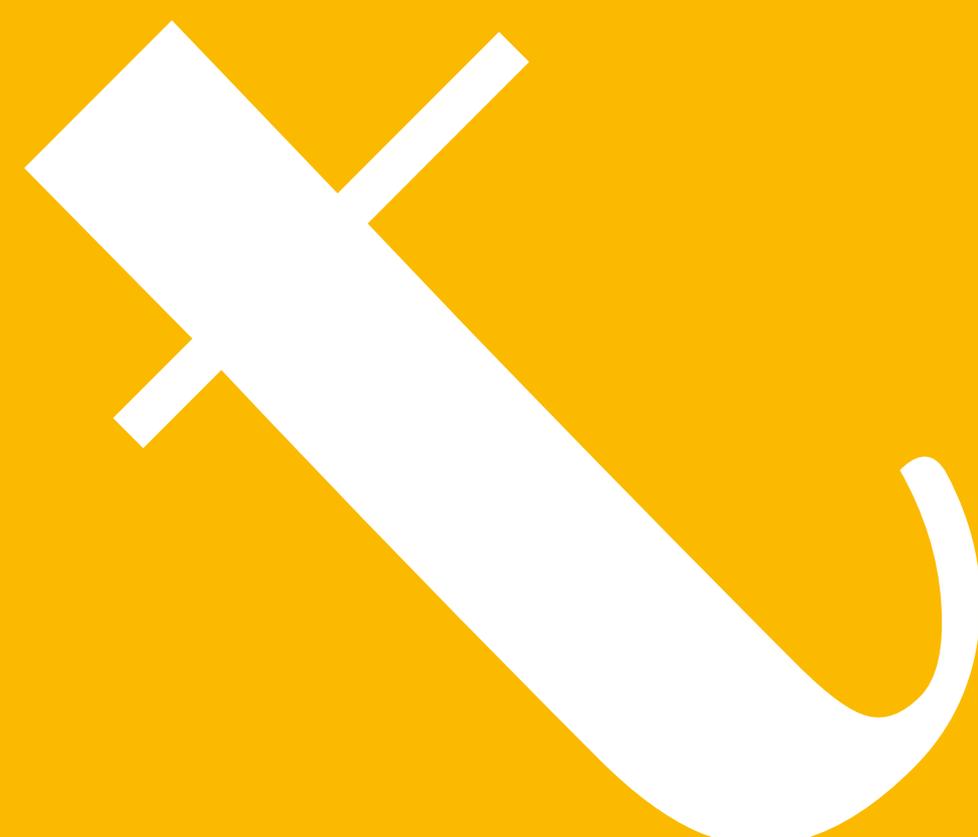
TELLES, Vera da Silva. *Trajetória urbana: fios de uma descrição da cidade*. In: Pontos e Linhas II. Junho. 2005.

Meios eletrônicos

ARENA Conta Zumbi. In: ENCICLOPÉDIA *Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento/391941/arena-conta-zumbi>>. Acesso em: 11 de Mai. 2017.

FICINA DE TEATRO. Peças de teatro. Jorge Gomes. *O Poder do Futuro*. 2001. Disponível em: <<http://oficinadeteatro.com/conteudotextos-pecas-etc/pecas-de-teatro/viewdownload/5-pecas-diversas/365-2001-o-poder-do-futuro>>. Acesso em: 31 de agosto. 2017.

TEATRO NA ESCOLA. *Banco de Peças. Bertolt Brecht. Aquele que diz sim e aquele que diz não*. 2016. Disponível em: <http://www.teatronaescola.com/index.php/banco-de-pecas/item/aquele-que-diz-sim>>. Acesso em: 31 de agosto. 2017.

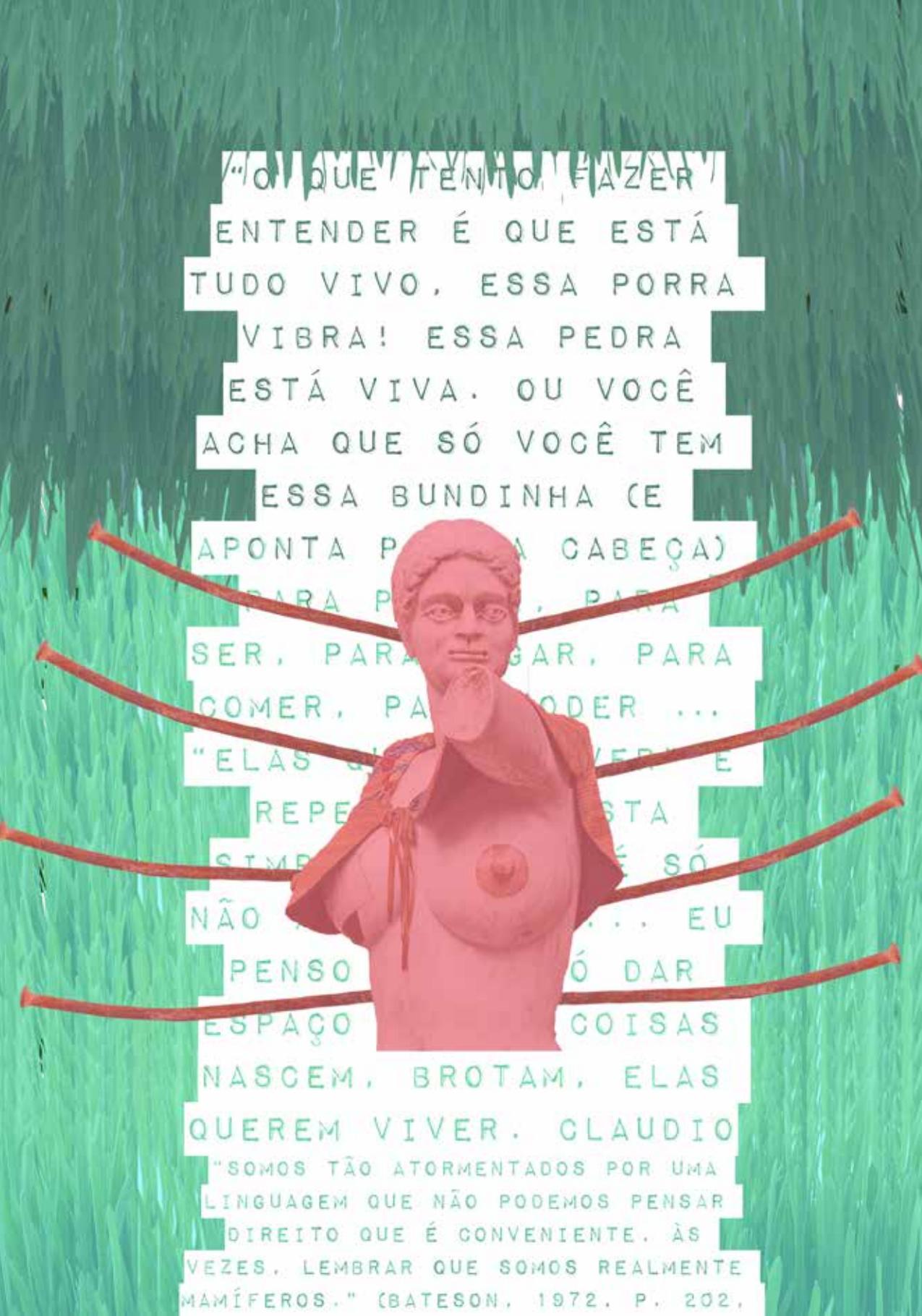


Brotos Rubros, corpos desumanos.

Crimson Sprouts, Inhuman bodies

Intersubjetividade e agenciamento das formas
no horizonte Eco-cênico contemporâneo.

Fábio Lúcio Antunes Guedes*



Resumo

Apresento ensaio etnográfico dirigido à compreensão dos modos de agência eco-política e da emergência do Sujeito Ecológico no campo das Artes Visuais. Persigo há anos o desenvolvimento de um artista de vanguarda, mineiro da Escola Guignard de Belas Artes, cujo acompanhamento em suas performances ambientais (fase recente em sua trajetória artística) nos serve de auxílio para fins de caracterizar um modo intrínseco de realização artístico-e-ambientalista, fundando um novo terreno conceitual que é o da Arte Ambiental. O presente ensaio busca problematizar diferentes modos de realização eco-política no campo das artes visuais e buscar uma resignificação estética sociológica adequada relacionada à desconstrução fenomenológica

ocorrida quando agência e subjetividade estão mais intimamente dedicadas à vida (bios). No presente recorte, a obra de Claudio nos serve de referência para a contextualização de uma forma de expressão contemporânea e radical, de resignificação do humano e no reconhecimento de diferentes formas de vida. Brotos Rubros é o nome de uma das intervenções realizadas por Cláudio, que planta seus botões vermelhos concomitante à territorialização em respeito à vida.

Palavras-chave: Arte ambiental; epistemologias ecológicas; ontologia; devir vegetal; antropologia da vida.

Preâmbulo: introdução teórica

“Somos tão atormentados por uma linguagem que não podemos pensar direito que é conveniente, às vezes, lembrar que somos realmente mamíferos.”
(BATESON, 1972, p. 202, trad. pessoal)

“uma estética da energia e da atenção emerge da prática e da apreciação da arte contemporânea, haveria implicações para o resto da vida”
(BATTCOCK, 2002, p. 287, grifo nosso)

Questões sobre a identidade do antropólogo em campo, sua corporalidade, sensorialidade, relações de gênero e a reflexividade das políticas de interação constituídas enquanto campo de poder reanimam a problematização sobre a relação sujeito/objeto, natureza/cultura, além de questões éticas no campo da alteridade no seio de uma complexa tecitura social moderna (cf. CLIFFORD; MARCUS, 1986). Assim é que o presente ensaio busca, através da etnografia de um artista e suas intervenções num fragmento florestal, aproximar o campo teórico da Ecologia e da Política, e conduzir uma reconstituição do fenômeno da ação humana ontologizada, agora, não mais sobre a humanidade, restritamente, mas remetida à ambiência, e em abertura, isto é, enaltecendo a importância do escrutínio da *mise-en-scène* como ferramenta de análise séria da ciência reivindicativa de uma necessária e atrasada revisão do programa disciplinar científico moderno.

A urgência da dedicação que busca apropriada lapidação epistêmica, que dê conta da superação de uma série de falhas estruturais na moderna, como a estabilização de uma estética essencialmente predatória da natureza (cf. ADAMS, 1990; LATOUR, 1994; LEFF, 2002; DIEGUES, 1994) é o caráter central do presente texto, que trata de reunir vozes maiores presentes em minha pessoal trajetória acadêmica dedicada à Filosofia e Antropologia da Natureza.

“se a ciência quiser ser uma prática de conhecimento coerente, deve ser reconstruída sobre o fundamento da abertura, em vez do encerramento, do engajamento em vez do afastamento [...] o saber deve ser reconectado com o ser, a epistemologia com a ontologia, o pensamento com a vida. Assim, nosso ato de repensar o animismo indígena levou-nos a propor a reanimação de nossa própria ‘tradição ocidental de pensamento’” (INGOLD, 2015, p. 126)

Assim é que a decrição de nosso artista em foco, Cláudio, e de suas intervenções servirão para nos mostrar uma possibilidade de realização político-ecológica própria, emergente da livre realização de sua trajetória como artista de vanguarda, de relevância para o campo das Artes Plásticas e Visuais no âmbito nacional. Cláudio é artista fervoroso, e o acompanhamento de seu trabalho e a participação na instalação de algumas de suas obras nos remete diretamente à linha Ambiental, onde figuram artistas como Tinkerbell, Franz Krajcberg, Stelark ou Hermann Nitsch enquanto epítomes transgressoras das fronteiras entre a humanidade e animalidade, entre cultura e natureza. Cláudio, assim como muitos dos artistas que hodiernamente pensam o ambiental, realiza, na reunião de diferentes *afectos* e *afetações* (cf. DELEUZE e GUATTARI, 1991, p. 166), lançamento a uma rica hermenêutica do envolvimento com a matéria ambiental:

Vou explicar como o meu tipo de ecologia difere de [...] ‘reconhecer apenas organismos humanos no seu ambiente material (seja ele natural ou artificial) e enfocar estados e processos mentais individuais desses organismos e causas e efeitos físico-ambientais dessas coisas mentais’ [...] Em contraste, uma abordagem propriamente ecológica, no meu modo de ver, é aquela que trata o organismo-no-seu-ambiente não como um compósito de fatores internos e externos, mas como uma totalidade indivisível. Esta totalidade é, na verdade, um sistema desenvolvimental, e a ecologia lida com a dinâmica de tais sistemas.
(INGOLD, 2010, p. 25, grifo nosso)

A ressurgência da vida, enquanto objeto de interesse de discussão na episteme ocidental humana, é atualizada e carregada de um sentido estético promovido pela emergência de novos agentes (ou sujeitos) sociais, que impõem à Humanidade impertinências no âmbito daquilo que podemos chamar como campo da Ecológica. Garantir a horizontalidade da tônica das forças que atuam na Ecocena contemporânea¹ deve ser o foco da presente pesquisa, que busca, em suma, garantir a heurística de uma resignificação ontológica e epistêmica eminentemente Eco-crítica (cf. HARAWAY, 2011).

O presente artigo busca reforçar a proeminência das Artes enquanto campo que, calibrado pela prática e pela atualização constante das ansiedades humanas, ousa sempre em exigir uma experiência humana limítrofe, isto é, destemida e libertadora, testando a resiliência do espírito humano:

A luta para manter-nos vivos em um universo onde temos de defender-nos incessantemente de qualquer tipo de pressão e ameaça de fora nos fez criaturas que, com raras exceções, percebem em um objeto visível apenas as feições que possam nos servir positivamente [...]. Tanto cientistas como os artistas querem inverter esse processo reintegrando o objeto [...] o cientista explora o objeto para seu próprio proveito e da comunidade em geral. O artista reanima a nódoa utilitária, o sinal, a cifra em que o objeto se tornou, para o que imagina ser a plenitude de seu próprio ser [...] o artista não só percebe o objeto como vive-o e se identifica com ele.

(BERENSON, 1972, p. 62)

Para boa parte da epistemologia hoje, a Natureza retoma grande força e interesse crítico. Faz-se urgente e necessária uma maior dedicação sobre a evolução do espírito eco-crítico moderno, proporcionando meios de fazer reunir os afetamentos oriundos do Encontro Natural (STEIL & CARVALHO, 2014).

[1] Eco-cena: termo que mobilizo em função da perspectiva, no campo da Antropologia dedicada à Arte e Performance, à teorização do socius de uma perspectiva plural, heteróclita e não antropocêntrica – cf. INGOLD, 2008.

O recorte apresentado é um ensaio sobre o acompanhamento de mais de 15 meses do universo plástico de Claudio, artista plástico cuja carreira, em fase mais recente, explora o campo da natureza e do meio ambiente como “suporte” para sua arte. Belohorizontino, 61 anos, formou-se pela moderna escola mineira de artes plásticas Guignard. Cláudio é reconhecido por sua pictórica abstrata, primitivista (?), naif (?) e ‘crua’ – intensamente aplicadas a telas de papelão, lona e outros materiais “não-nobres”. Artista nômade, de pensamento maquínico (cf. ROLNIK, 2000), que viveu nas ruas e da boêmia capital mineira desde tenra idade – tempos em que conviveu com Alberto da Veiga Guignard e seus alunos e reside atualmente na Serra da Mantiqueira, em sua casa-atelier, e figura como referência para as artes da região.

A investigação sobre o processo criativo engendrado por Claudio nos remete mais diretamente às questões de agência e possui uma consequência direta no campo da estética Ambiental.

[A pintura de Claudio] incita-nos a pensar em questões que excedem os liames das discussões de escopo meramente estéticos. [Cão] examina e reexamina insistentemente uma figuração heteróclita, tendo-a, também, como pretexto para uma ação expansiva do gesto de pintar... [Luis Armando Baggolin, ex-diretor da Biblioteca Mario de Andrade-SP, comunicação pessoal, 2013]

Acompanhar Claudio em suas intervenções, portanto, torna-se pura experiência cartográfica do desejo Ambiental, nutrida paulatinamente pelas noções de Animalidade, Natureza, Vida e Luz presentes em seu trabalho enquanto discurso diretamente realizado em campo, em concomitância à produção artística que nos localiza, sujeitos em experimentação, à plenitude contemporânea. Cláudio é animal que voa alto, e nos atualiza o sentido ao se lançar ‘com pés descalços’, isto é, íntegro, despidido

de conceitos e pré-formulações. Artista de verdade, em pleno devir animal.

A arte é do animal, exatamente na medida em que a sexualidade é artística. [...] A arte é a principal maneira de um ser vivo deleitar-se com as intensidades contidas no mundo natural, no caos [...] A arte está onde a intensidade mais se sente em casa, onde a matéria fica mais tênue sem se anular [...] onde o devir mais age como uma força. A arte está onde a vida mais facilmente se transforma, na zona de indeterminação que todos os devires precisam atravessar. Nesse sentido, a arte não é a antítese da política, mas a continuação de política por outros meios [...] A arte é intensamente política, não no sentido de ser uma atividade coletiva ou comunitária, mas no sentido de elaborar as possibilidades de novas e outras sensações para além daquelas que conhecemos. (GROSZ, 2012, p. 123)

É a busca de atualizar o próprio sentido de realização artística, então lançado à natureza, que emerge a possibilidade de análise da desejosa Ecopolítica. São os conflitos agenciados por Claudio que expressam, (ou nos imprimem?) os imbróglis desse verdadeiro litígio entre objetos de arte, plantas e “estupidez humana”, nas palavras do artista. É a experimentação dessa massa social heteróclita que nos proporciona uma hermenêutica mais verdadeira do caráter humano. É através da propiciação entre diferentes formas de vida que é ativado um novo campo de reconhecimento, no qual “novos regimes de identificação” (RANCIÈRE, 2009, p. 45) fundam novas formas de ‘com-vívio’: não somente por representarem algo novo, mas por serem capazes de desconstruir o cenário anterior, eminentemente antropocêntrico e reavivar-nos o olhar, reencantando a matéria humana (cf. INGOLD, 2000; 2012). Claudio é despretencioso, faz aquilo que é sua incumbência natural, de nascimento – pinta, vive, interfere. É artista nato, cujas obras põem em dúvida a percepção do público que o observa enquanto um ser incomum, que se esforça para ‘defender a natureza’.

Claudio, nos termos da jurisprudência política local, a princípio, é um sujeito invasor de uma área de proteção ambiental (APP): um fragmento florestal que se ergue frente a seu atelier. Embora seja responsável por vivificá-la através de uma reconstituição da dialética social voltada para o fragmento (anteriormente reconhecido desmerecidamente pela população local como “mato”), todavia hoje não recebe o devido reconhecimento por *permitir* a manutenção de uma área de interesse público. Para além de uma ação que plurifica, permite e incrementa a biodiversidade local, desejo matizar sua ação como responsável por fundar um novo terreno dialógico, onde o caráter fundamental é a horizontalidade nas linhas de força entre diferentes formas de vida que se encontram no horizonte pictórico do artista-ambientalista.

O empreendimento etnográfico dedicado ao acompanhamento proximal de suas *performances* e instalações reúne uma diversidade de aspectos estruturais provenientes de diferentes linhas científico-filosóficas dedicadas à natureza. A emergência das obras, em última análise, e o que pretendemos doravante defender, diz respeito diretamente à *ecceidade* do Sujeito Ambiental (cf. STEIL; CARVALHO, 2014), fenômeno exigente de uma intensa indisciplina, permeada pela Bio-cibernética e uma possível Fenomenologia da Vida.

Quando a subjetividade ganha forma: o Animal que pinta

*“Eh, de repente eu oncei”
(Guimarães Rosa – “Ave, Palavra”, 1970)*

Assumir que “o olho está *para a luz*” foi uma revolução na episteme ocidental, ao libertar o espírito humano do cartesianismo newtoniano e poder realizar um grande voo na ontologia humana e na cosmofísica construída segundo Goethe

a partir da ideia de que “O olho deve sua existência à luz” (GOETHE, 1993, p. 44).

A modernidade, enquanto categoria antropológica, cresce e ganha importância embalada por uma forte crítica ao predomínio de perspectivas materialistas, economicistas, antropocêntricas e sociocêntricas com diferentes graus de reducionismo epistêmico (cf. LATOUR, 1994). A crítica doravante desenvolvida mobiliza muitos “pós-modernos” e engloba teóricos generalizadamente reunidos em torno de Bruno Latour e Tim Ingold, para Antropologia. Os “Teóricos da Rede” (assim podemos englobar tanto a Ingold quanto a Latour) são responsáveis por inserir uma hermenêutica efetiva, na pluralização e ressignificação do olhar humano hodierno. O desencantamento social aqui, em última análise, é a desontologização humana, a partir da qual o afastamento mesmo da própria vida da natureza humana funda uma grave anomia social moderna, que passa a compor o cenário comportamental de um estado pleno de anti-ecologia, alienação, insensibilidade e degradação ambiental (cf. INGOLD, 2013).

A busca por requalificar a imanência de nossa natureza, árdua tarefa que se arrasta desde os tempos de Espinoza, significa, de uma maneira geral, aliar nossa “Potência” humana a nossa condição de “Natureza”, e tem representado, hoje, um imbróglio digno de uma profunda ressignificação no campo da *responsabilidade* entre as diferentes formas de vida (HARAWAY, 2011; MARRAS, 2014). É em atenção à própria vida enquanto exigência de fundo, que se sustenta a *mise-en-scène* escatológica, da Ecocena que reencanta o espaço *entre* humanos e não-humanos.

A Ecocena contemporânea é assim constituída dessa cismogênese (cf. BATESON, 1972) do encontro entre as formas vivas, fundando um novo terreno eco-sociológico, enredador de humanos e não-humanos em univocidade e formador de uma

complexa heteróclita social. Não obstante, observamos, hoje, a reificação de um axioma operacional da modernidade, que é o desencantamento com a matéria biológica, à lá “Controvérsia de Valladolid”, entre europeus e índios (cf. CASTRO, 2002). O afastamento da vida, do espírito humano moderno, é evidente e caracteriza o auge da episteme anti-ecológica *insensível*, contra a qual se constrói dialeticamente uma sólida Eco-crítica (INGOLD, 2005, 2011 ; FELIPE, 2012 ; LITTLE, 2006 ; MIES; SHIVA, 1993; WOLFF, 2012).

A reanimação sociológica do artista enquanto Animal é a tônica de uma ciência ligada às sensações, aos *afectos*, à plasticidade estética de um encontro essencialmente rematerializador da forma, que transforma nossa corporeidade em território de vínculo dos sentidos, *localizando* modos crescentemente úteis de fazer ‘política ambiental’ (CSORDAS, 1990; ESCOBAR, 2005).

O artista é o mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que ele nos dá. E não é só na sua obra que ele os cria. Ele também nos dá afectos e nos faz devir com eles [...] A flor vê [...] A arte é a linguagem das sensações, que o artista passa pelas palavras, pelas cores, pelos sons e pelas pedras. (DELEUZE e GUATTARI, 1991, p. 166, trad. pessoal)

O presente estudo se dedica, assim, a mapear intervenções artísticas que buscam dar reconhecimento à natureza, na pluralização da alma humana através da condição propriamente animal – *desumana* e *animada* – capaz de abrir em nós a perspectiva na qual a *Outridade* figura como condição *sine qua non* da realização de agenciamento através das áreas de conflito e pela qual a objetificação da vida, a mononaturalização e a desontologização todavia mitigam as existências ora em cena.



[Fig.1-Esq] Brotos Rubros (Madeira, cal, pregos de construção; 2012) - Fonte: Acervo pessoal

[Fig.2-Dir] "Artista plástico Cláudio em ação" - Cuidadores - Fonte: Acervo pessoal





[Fig.3] “Artista plástico Cláudio em ação”
- Cuidadores- Fonte:
Acervo pessoal

Localizando o artista: A Eco-cena é seu lar

Claudio é belo-horizontino e atualmente reside numa pequena cidade balneária e mineradora do sul de Minas Gerais, nas terras altas da Serra da Mantiqueira. Com 62 anos de idade, desde cedo se dedica à pintura e há 5 anos é (ir)responsável por realizar instalações artísticas (esculturas de metal, madeira e pinturas com forte caráter permacultural – um feliz abuso de plasticidade) no interior de um pequeno fragmento florestal urbano localizado bem em frente a seu atelier. O local responde à jurisdição municipal enquanto Área de Proteção Permanente (APP), o que condenaria toda e qualquer ação ambiental e artística de Claudio no local. Seu crime evoca, evidentemente, na presente pesquisa, um estímulo para a busca de um sentido de *preservação* e *conservação* ambiental (cf. DIEGUES, 1994).

O cenário toma forma na medida em que Claudio inventa e reinventa, planta, expõe e ressignifica as formas em pleno terreno ambiental. O evidenciamento das linhas de forças atuantes na exceção ambiental nas fronteiras entre o urbano e o natural, onde o vilipêndio promovido pelo primeiro ameaça a segurança ontológica do segundo, se dá através da reconfiguração espacial: Claudio age em abertura, ao tornar habitável o que anteriormente servia como monumento de reificação da hierarquização entre humanos e não-humanos, figurando, totemicamente, um forte símbolo da força motriz da ação irregular de imobiliárias, da precarização e do descuido do poder público e mesmo da maior parte da população local. A floresta atlântica, mitigada cotidianamente ao longo de seus preciosos 3000m² de resquício fragmentado, é palco de um longo histórico de degradação remetido tanto ao poder público local quanto aos descaminhos da evolução humana: a mata não mais simboliza um lar, mas, infelizmente, antes, recinto de descarte, desgosto e poluição. As fronteiras desse desejo pelo ambiental é sentida por entre os meandros dos córregos

de água limpa, dos olhos d'água e das formas escultóricas emergentes da ação do artista que plurifica a biodiversidade local, concomitante ao descortinamento da mata ciliar. A reterritorialização é reformadora do espírito humano. As formas escultóricas esculpem, em nós, humanos, uma nova roupagem, menos humana, muito menos humana.

As constantes queimas e a contínua deposição de lixo caracterizam a paisagem, que servia tradicionalmente como via de acesso do bairro à cidade. O local serve agora a sujeitos 'marginalizados': usuários de entorpecentes e feiticeiros modernos, das mais diversas religiões. Suas oferendas são comuns no território e trazem vida a um lugar que deveria, de fato, ser sacralizado, como bem o realiza criticamente Claudio, desejoso de reanimar a alma humana em *Cuidadores*, isto é, propriamente desumanos, encarnados enquanto animais que se dispõem à atenção (cf. INGOLD, 2000), ao cuidar, acolher, receber, permitir a outridade (vegetal e animal) e a emergência biológica. A atenção como estado de reconfiguração da disposição eco-cosmológica humana, afinal, essa Terra não encerra, também, um sistema *ad hoc* vivo?

O que tento fazer entender é que está tudo vivo, essa porra vibra! Essa pedra está viva. Ou você acha que só você tem essa bundinha (e aponta para a cabeça) para pensar, para ser, para cagar, para comer, para foder [...] "elas querem viver" [e repete que basta simplesmente] ...é só não atrapalhar [...] eu penso que é só dar espaço que as coisas nascem, brotam, elas querem viver.

(Claudio, comunicação pessoal, grifo nosso, 2017)

Apesar de a pequena cidade ser reconhecidamente uma singular instância balnearia², nem por isso questões hídricas tomam sua devida centralidade nas pautas públicas ou mesmo na boca do povo – *adocicados* que estão seus corpos (para uso da expressão foucaultiana), apesar das não raras notícias nos jornais da

[2] Cabe aqui denunciar um atual projeto de "deslocamento do centro administrativo" da cidade que segue os mesmos caminhos do fracasso de semelhante empreendimento realizado na capital mineira.

cidade, das enchentes urbanas e das denúncias facebookianas sobre o descuido com aterros sanitários e das barragens de água radioativa esquecidas pelo tempo entre as montanhas. Temas inconvenientes, desestruturantes para a política social e local, que fazem de Claudio um verdadeiro "Inimigo do Povo", à lá Henrik Ibsen.

A arte de Cláudio não é voltada para explicitar a carência da manutenção de espaços públicos, mas é voltada sim, para a Natureza *em si*, isto é, realiza a denúncia da consideração de um território epistêmico, existencial, no caso, um fragmento de Mata Atlântica de importante relevância para o espírito humano. A inconsequência, todavia, é superada pelo próprio artista, metodologicamente falando, quando este age com simplicidade, descuido, atenção e um verdadeiro *improvisado* (INGOLD, 2000) – ensina-nos, assim a agir como animais, a despertar o animal, a sermos mais que simples humanos. Claudio, ao despertar o olhar, nos faz ver:

[...] o observador também é culpado pela obra. Ele faz parte da obra ... A obra termina no olho do observador

(Claudio, em ação, comunicação pessoal, 2017)

Claudio encarna, assim uma forma *sui generis* de ação, funda uma forma de ser inexorável a uma forma de agir (cf. *habitar* em INGOLD, 2000, p. 172). À extensão de sua própria casa-mata-atelier, refunda a axiomática ergonomia do lar: funda um verdadeiro "atelier a céu aberto", nas palavras de Ingold, ao estender o teto de sua casa ao céu que compõe o fragmento, revestindo-se da plasticidade que impregna o ar e acolhe transversalmente a humanos e não-humanos. O artista interfere na paisagem com vigor e constância, pintando um cenário paulatina, incansável e despreocupadamente. Puramente irresponsável, entre o plantio de mudas, a instalação de obras e o recolhimento do lixo. Sua exposição interfere integralmente,

ressignifica toda um território, reformula a ecologia local, convida humanos a pisarem em solo fértil, reencanta-nos através da famigerada dedicação goethiana de estado *para a* natureza.

No fragmento, hoje, são encontradas dezenas de mudas de árvores junto a um interessante conjunto de “Brotos”, “Barcas” e alguns “Espamos”. Um total de 5 bem-sucedidas intervenções caracterizam esse modo de ação, que chama atenção pela maturidade da errância e a impermanência aberta a constantes atualizações, ressignificações – dinâmico, propriamente maquínico (cf. ROLNIK, 2000):

Não creio que a arte tenha qualquer função ou sentido, mas sociedade alguma vive sem arte, alguém tem que pintar, desenhar, cantar, dançar ... três mulheres e uma sombra é um dos temas que eu persigo, sem nunca me importar com seu sentido psicanalítico, só importando em levantar e buscar todo o sentido e função estética do momento plástico. A força da linha de ação, a circunscrição, tanto quanto a própria história da arte, enfim, de uma busca em ajustar os meus registros a uma necessidade poética pessoal.

(Cláudio, entrevista em jornal local, 1999)

Conclusão: a arte refaz a ecologia

Os Brotos Rubros foram a primeira instalação (ir)responsável pela conjuração da *poiese* social, das emergências artísticas encarnadas em formas naturais. Em seguida vieram as instalações “Cuidadores”, “Mata” e “Movimento Espasmo”, todas inteiramente conceituadas no campo da dedicação ao meio ambiente e realizadas com material de reciclagem: basicamente feitas a partir de material de descarte de construção civil (madeira, metal, tecido sintético e restos de tinta). O alcance

pictórico a partir de tal material é notável. Todas as séries de trabalhos de Cláudio são profundamente voltadas para a problematização da relação de forças entre a humanidade e pequeno fragmento florestal; sem tematizar a crítica, no entanto, trazendo-a à tona na medida em que realiza sua performance em pleno terreno florestal.

Busquei argumentar ao longo do texto de que forma uma diluição ontológica humana é realizada por entre as fronteiras das formas, o que ocorre na mesma medida em que, na extensão do atelier à mata, cruzamos os limites inscritos em nossa própria corporeidade ‘ecófoba’. Ao tornar a mata um espaço expositivo, Cláudio simplesmente nos convida a não mais temê-la, ao mesmo tempo que a condena a esse sentido presente na cultura urbana local, presente no discurso dos transeuntes que costumeiramente veem no local apenas perigo, medo, e incoscientemente agem reificadamente, promovendo a degradação e a violência ecossocial. Expostas na mata, as obras nos exigem a recalibração de “corpo inteiro”: esse mesmo corpo que pensa, que vê, e que deve adentrar na mata, mergulhar, atravessá-la, através das arvoretas que se desenharam proxemicamente por sobre nós, observadores, resultando, “no mais das contas ... pura fatura do processo pictórico” de Cláudio – palavras suas.

Reconhecer ‘onde está a arte’, num atelier a céu aberto, abre-nos, espectadores, ao reconhecimento que é comprometimento. Arte-alteridade. É quando o tempo foge à tela e entra em sintonia com o constante pulsar, do movimento e errância da própria vida. As forças evolutivas não cessam de operar, e se desdobram em cena, impregnando de espaço nossa animalidade, libertado entre as formas-obras-natureza. Desperto. Atento. Tornamo-nos, assim, parte de Cláudio, e faticamente parte integrada da obra – axioma conceitual do artista guignardiano, que exige tal comprometimento de seu público. A acompanhá-lo,

emeranhamo-nos (INGOLD, 2005) não somente no encontro com seu universo cosmológico criador, senão que sentimos a própria disputa política ‘implícita-explícita’ por entre as formas emergentes:

temos a responsabilidade de pensar na vida tanto como cruzamentos como limites – onde novas intersecções entre tecnologia, relações interpessoais, desejos e imaginação podem, por vezes, contra todas as probabilidades, proporcionar futuros inesperados [...] isso não significa abdicar da explicação ou do discernimento cuidadoso das relações de causalidade e afinidade dos fenômenos sociais. A questão, preferencialmente, repousa em nossa receptividade a outros, em que tipos de evidência nos ligamos e utilizamos – as vozes para as quais damos ouvidos e as experiências que tomamos em conta – e da forma com que elaboramos nossas explicações: enquanto nossa análise permanece sintonizada à intrinsecidade, abertura e imprevisibilidade individual e coletiva. (BIEHL & LOCKE, 2010, p. 318, trad. pessoal, grifo nosso)

A pintura passa a ser constituída como mais de uma proliferação de perspectivas, de “quiasmas”, geradoras de uma outridade generalizada (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 199). O encontro das formas em terreno unívoco – *tudo* é animal/vegetal/natural (a humanidade aqui cessa um pouco de nascer): há, em compensação, uma reunião de devires, da atração de nova fauna, do florescimento das árvores e a emergência daquilo que encarna o que Claudio considera ser (e sempre foi) a natureza *per se*. “É isso tudo aí, mas ao contrário”, diz Claudio, que constantemente descobre, em sua atual fase, que jamais deixou a potência animal, a imanência que sempre lhe foi tão natural. É ali onde tudo se encontra, “onde há maior espaço para diferentes nichos [...] arte é ciência da liberdade” – parafraseia Beuys. A produção de Claudio (para nossa sorte, artista de grande profusão produtiva) tem sido referencial para um campo

da arte em plena criação, da *performance*, da inconstância e do caos gerador do encontro de *devires*. Eco-caótica cultural maravilhosa, e biodiversa:

é o resultado da ação proporcionada pelo pleno exercício de experimentação, fusão, brincadeira, olha só! das formas, que reflete na atenção àquilo que se lança em ter a natureza como suporte. (Claudio, em seu atelier, comunicação pessoal, 2016).

Sinto que “ter a natureza como suporte”, significa a absoluta plasticidade em fecundar o horizonte pictórico, um ecologismo a pleno gozo, definido pela experiência da propiciação (VELHO, 2001) no mundo-ambiente. Um mundo atravessado por sensações, encontros e sinergia, à extensibilidade de nossa individual doação/entrega para um mundo em pleno movimento (cf. BATESON, 1972). Claudio se doa com intensidade para o mundo. Seus trabalhos, extensões de si, jamais levam assinatura e são ocasionalmente incineradas. O encontro da natureza é, portanto, o encontro da evolução da desconstrução do objeto-obra. Buscando dar vida à obra, e atraindo o espectador para sua *responsabilidade* para com a obra, Claudio se encontra no ápice de seu estudo em produzir apenas formas livres, estudos-obras, obras abertas e inacabadas que “renascerão [pois] eu tenho paixão pelo fogo”, repete Claudio, “esse jamais me traiu”, diz, alegre mesmo pela trepidação do plasma que parece lhe fornecer a segurança ideal da inspiração e da criatividade: a inconstância, a transmutação, a irresponsabilidade. A *duração* se torna mister para a compreensão da síntese ecológica aqui preterida.

Uma obra de arte não é, insisto, não é um objeto mas uma coisa, e como Paul Klee argumentou, o papel do artista – como qualquer profissional qualificado não é dar efeito a uma ideia preconcebida, nova ou não, mas aderir e seguir as forças e os fluxos de material que trazem a forma do trabalho à existência. (INGOLD, 2012, p. 26)

A degradação de uma área ambiental, que motiva as intervenções de Cláudio, não é tratada, propriamente, enquanto tema – não há representatividade de tal intencionalidade, todavia, antes, há, sim, um convite, à verificação da fatalidade cotidiana descoberta entre os interstícios: plantas, pedras, ambiente, anteparos. O Brotos são, assim, liminoides. Cruzam as fronteiras entre o natural e o propriamente artístico, e reconfiguram a paisagem confundindo humanos quanto a sua própria animalidade. Que posição tomar perante um inadvertido sujeito que deliberadamente enfrenta a poluição depositada sobre terreno ambiental? Percebo como o artista se mostra, inclusive busca ativamente, permitir a surpresa, ser surpreendido pelas encarnações e suas existências (cf. INGOLD, 2013), catalisando ativamente diferentes perspectivas e inter-ações. Vivas respostas de seu novo desempenho na arte do pintar. A irresponsabilidade é plena em Claudio: *erra* desde já e por princípio, assumindo de imediato os espólios de uma lapidação eco-artística, e o encontra enfaticamente sobre o que é propriamente *emergente*, isto é, concebido *a posteriori*, ou *para frente*:

[sobre o processo de criação e criatividade] o sentido específico no qual o movimento por esses caminhos é criativo; isso implica ler a criatividade “para frente” enquanto uma reunião improvisada com processos formativos, ao invés de “para trás” enquanto abdução, a partir de um objeto acabado, até uma intenção na mente do agente [...] a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas. Ler as coisas “para frente” implica um enfoque não na abdução, mas na improvisação. (INGOLD, 2012, p. 27, grifo nosso).

Ao fazer da natureza seu “suporte”, o artista retesa as linhas da biopolítica local e chama para o palco (ou para o ambiente, lança para o espaço) toda uma responsabilidade, excitada pelos encontros e cruzamentos de sua inter-venção, ao desviar um

pequeno curso de água, ou quando controla perigosos focos de incêndio, ao recolher os galhos que entupiriam bueiros, ao cavar buracos para reciclar os resíduos orgânicos de sua casa. Claudio se faz naquele território, e nos (re)faz junto a ele. Segundo Berenson, nos faz “sentir no interior de uma relação viva consigo, e não, como até então, em uma relação meramente cognitiva” (id, 1972, p. 70). Finalmente, reconfigurados a partir de tal encontro de surpresa e encantamento, questiona-se: “quais são as questões sociais mais importantes?” (MOSCOVICI, 2007). Se, para Little...

“Para o etnógrafo) não há um lugar indefinido fora do conflito, onde possa ter uma visão “imparcial” do conflito. Pelo contrário, se situa intencionalmente nos interstícios do conflito para indagar sobre a natureza das conexões entre os grupos em conflito e constrói seu próprio lugar para produzir conhecimento socioambiental sobre o conflito. (LITTLE, 2006, p. 98)

... desejamos, assim, creditar à metodologia de acompanhamento e à observação participante a matização de um cenário de conflito inesperado: a questão não é explícita em si, através da obra, mas é apreendida na mesma medida em que o etnógrafo se coloca como ‘espectador’ que deve se entregar a experimentar a obra. Assim é que a presente dedicação em acompanhar co-criativamente, permite a compreensão da inter-subjetividade presente na textura-ecceidade enquanto fundantes para a compreensão de um plano comum, de imanência, no qual a vida permanece como desejo e inspiração com fins para o infinito, o inalcançável, mas imediatamente sentido (INGOLD, 2013).

O presente trabalho almeja sair em defesa da legitimação de uma disposição mais próxima, íntima, e propriamente fenomenológico, atualizando o olhar para a implicação na qual

“ver não é pensar, é fazer [...] com tudo o que está implicado de contingência e parcialidade em tal redefinição de sentir” (BIMBENET, 2004, p. 253). Observamos, ao longo do texto, que a prática artística lançada ao meio ambiente permite a abertura para a aceitação, no seio da disciplina ecológica, de um reencantamento *ad hoc* antropológico, uma vez que inaugura uma nova cosmologia, da arte e da natureza, para as quais torna-se mister a investigação dos fluxos de energia (não tão somente “relações de poder” como outrora se quis conceituar na sociologia) que animam os corpos vivos. Cabe à humanidade reanimar-se para questões que farão, inevitavelmente, buscar razões mais “fortes” para pensar a natureza (WOLFF, 2012)

“A vida orgânica, como a vejo, é [...] o criativo desdobramento de um campo inteiro de relações dentro do qual emerge e assume suas formas particulares, cada um em relação com os demais. A vida, nessa visão, não é a realização de formas pré-específicas, mas o próprio processo no qual formas são geradas e tomam seu lugar [...]; para a ecologia convencional [...] o organismo é especificado genotipicamente, antes de sua entrada no ambiente; o ambiente é especificado como um conjunto de restrições físicas, adiantadamente aos organismos que chegam para preenché-lo. De fato, a ecologia dos livros poderia ser considerada profundamente anti-ecológica, na medida em que estabelece organismo e ambiente como entidades mutuamente exclusivas [...] que são apenas subsequentemente trazidas juntas e levadas a interagir. Uma aproximação ecológica apropriada, ao contrário, é aquela que levaria em consideração o todo organismo-em-seu-ambiente. Noutras palavras, “organismo mais ambiente” não deveria denotar a composição de duas coisas, mas uma indivisível totalidade”
(INGOLD, 2000, p. 19, grifo nosso)

*Fábio Lúcio Antunes Guedes Mestre em Antropologia Social – UFPB

Ilustração de abertura do artigo
produziada pela bolsista indisciplinar
Juliana Hermsdorf

referências

- ADAMS, Carol J. *The sexual politics of meat: A feminist-vegetarian critical theory*. Bloomsbury Publishing USA, 2015.
- BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. London: Granada, 1972.
- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BERENSON, Bernard. *Estética e História*, São Paulo: Perspectiva, 1972
- BIEHL, João; LOCKE, Peter. *Deleuze and the Anthropology of Becoming*. Current Anthropology, v. 51, 2010.
- BIMBENET, Étienne. *Nature et Humanité*. Le problème anthropologique dans l'oeuvre de Merleau-Ponty, Paris: Vrin, 2004.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo: Cosac-Naify, 2002.
- CSORDAS, T. J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos, Urbana*, v. 18, n. 1, p. 5-47, 1990.
- CLIFFORD, J; MARCUS, G. (orgs.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris: Éditions de Minute, 1991.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2006. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. Sao Paulo
- DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Ana. *O mito moderno da natureza intocada*. São Paulo: Hucitec USP, 1994.
- ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento. In: *Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 133-168, 2005.
- FOLADORI, G; TAKS, J. Um olhar antropológico sobre a questão ambiental. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 323-348, Out. 2004.
- FURLAN, Reinaldo. Carne ou Afecto: fronteiras entre Merleau-Ponty e Deleuze-Guattari. *DoisPontos*. São Paulo, v. 8, n. 2, 2012.
- GODOY, Ana. *A menor das ecologias*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GROSZ, Elizabeth. Arte e o Animal. In: MARQUES, D.V ; AMORIM, A.C (org.) *Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e .../* Petropolis, Campinas: Editora UNICAMP 2012.
- HARAWAY, Donna. A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente. *Horizontes Antropológicos*, 17, 35, p. 27-64, 2011
- INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres: Routledge, 2000.
- _____. Towards a politics of dwelling. *Conservation and Society*, vol. 3, n.2., p. 501, 2005.
- _____. When ANT meets SPIDER: Social theory for arthropods. In: *Material Agency*. Springer US, 2008. p. 209-215.
- _____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, Junho, 2012
- _____. *Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.
- LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos – Ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- LEFF, Enrique. *Saber ambiental*. Sustentabilidad, racionalidad complejidad y poder. México: editorial Siglo, v. 21, p. 54, 2002.
- LITTLE, Paul Elliot. Ecologia política como etnografia: um guia teórico e metodológico. In: *Horizontes antropológicos*, São Paulo, v. 12, n. 25, p. 85-103, 2006.
- LUTZENBERGER, José A. O absurdo da agricultura. In: *Estudos avançados*, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 61-74, 2001.
- MARCUS, George E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 133-158, 2004.

- MARRAS, Stelio. Virada humana, virada animal: outro pacto. In: *Scientiae Studia*. São Paulo: vol. 12, n 2, p. 215 – 260, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014 [1971].
- MOSCOVICI, Serge. *Natureza-Para Pensar a Ecologia*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009. Trad. Monica Costa Netto
- ROLNIK, Suely. *Esquizoanálise e antropofagia*. E. Alliez. Gilles Deleuze: Uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.
- STEIL, C.A ; e CARVALHO, I.C.M. Epistemologias ecológicas: delimitando um conceito. In: *Mana*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 163-183, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A lição de sabedoria das vacas loucas. In: *Estudos avançados*, São Paulo: v. 23, n. 67, p. 211-216, 2009.
- MIES, M ; SHIVA, V. *Ecofeminism*. Londres: Zed Books, 1993.
- VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2001.
- WOLFF, Francis. *Nossa humanidade: de Aristóteles às neurociências*. São Paulo, Ed. Unesp, 2012.

A subversão da (hetero)normatividade no cinema americano: uma análise a partir de *Freaks* e *The Rocky Horror Picture Show*

The subversion of (hetero)normativity in American cinema: an analysis from *Freaks* and *The Rocky Horror Picture Show*

Thiago Spíndola Motta Fernandes*

Resumo

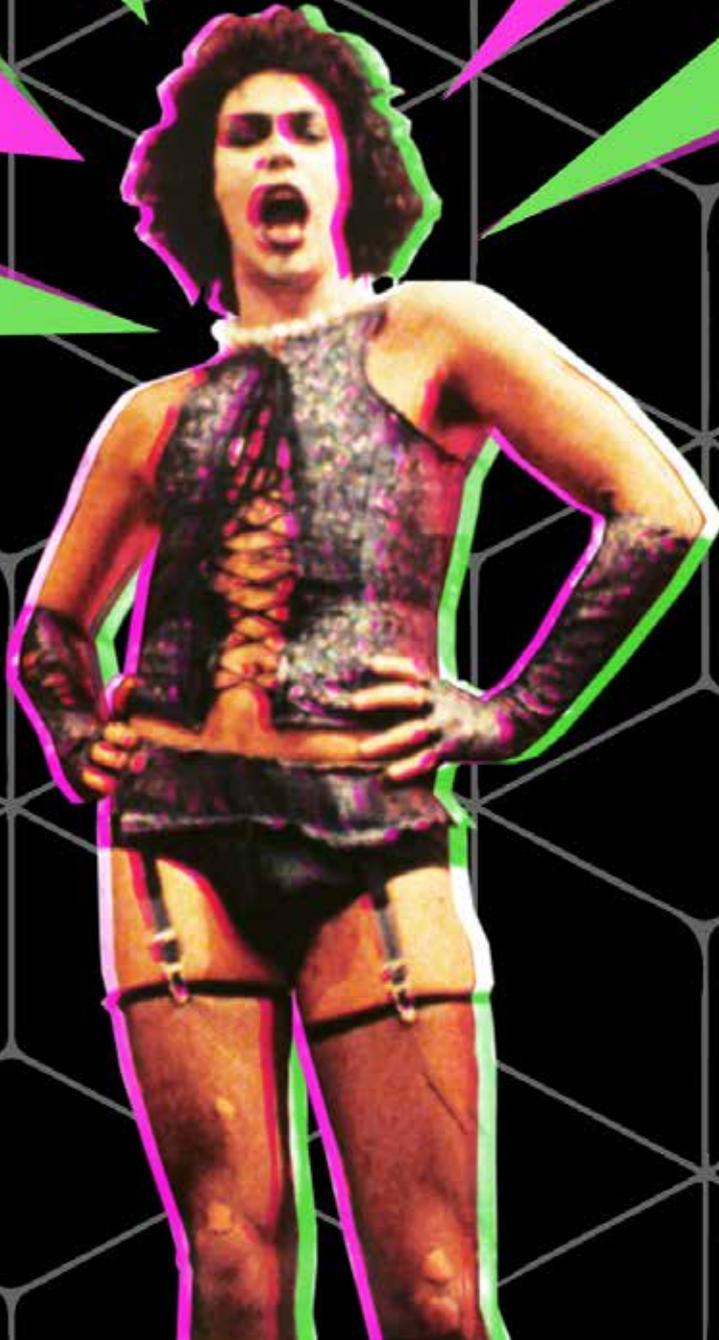
O presente artigo trata de dois *midnight movies* que deram protagonismo a pessoas marginalizadas e consideradas anormais pela sociedade: *Freaks*, com atores reais de *freak shows*, e *The Rocky Horror Picture Show*, com um personagem transgênero. O texto demonstra como esses filmes subverteram estereótipos, padrões de gênero e de normatividade e como, ao longo dos anos, saíram de uma situação de marginalidade e o público passou a se identificar com seus personagens. *Freaks*, de 1932, tende a humanizar os personagens que eram vistos como monstros pela sociedade enquanto os personagens que correspondem aos padrões eugênicos são retratados como vilões. Já em *The Rocky Horror Picture Show*, de 1975, um típico casal heterossexual tem sua vida transformada ao serem convidados a passar uma noite no castelo de Frank-N-Furter, um alienígena transgênero que se relaciona sexualmente com ambos e os transforma em *drag queens*. Esses filmes atacam os padrões de normatividade e fazem com que o público se identifique com o "outro". A "anormalidade" desses personagens é tratada como algo comum ou até mais interessante diante do mundo "normal". Ambos os filmes são resgatados no contexto da contracultura, inseridos no circuito dos *midnight movies*, e até hoje podem ser considerados símbolos dos movimentos minoritários.

Palavras-chave: gênero, horror, *midnight movies*, cinema americano.

Abstract

This paper analyses two *midnight movies* that gave prominence to marginalized people and considered abnormal by society, *Freaks*, with real *freak shows* actors, and *The Rocky Horror Picture Show*, with a transgender character. The paper shows how these movies subvert stereotypes, gender and normativity standards and how over the years they came out of a situation of marginality and audience created identification with their characters. *Freaks*, from 1932, tends to humanize the characters that were seen as monsters, while the characters who are suitable for eugenic standards are represented as villains. On *The Rocky Horror Picture Show*, from 1975, a typical straight couple has their lives transformed when they are invited to spend a night in the castle of Frank-N-Furter, a transgender alien that has sexual intercourse with both and transform them into *drag queens*. These movies attack the normativity standards and make the audience identify itself with the "other". The "abnormality" of these characters is treated as something normal or even more interesting before the "normal" world. Both movies are redeemed in the counterculture context, inserted on *midnight movies* circuit, and even nowadays, they can be considered symbols of minority movements.

Keywords: gender, horror, *midnight movies*, American cinema.



Freak Show, Raree Show, Hall of Human Curiosities, Sideshow, Ten in One, Kid Show, Pitshow, Odditorium, Congress of Oddities, Congress of Human Wonders e Museum of Nature's Mistakes são alguns dos termos utilizados para designar espetáculos que fizeram sucesso na Europa e nos Estados Unidos principalmente no século XIX e início do século XX. Esses espetáculos eram shows de horrores, cujos objetos de exibição eram corpos humanos que apresentavam características fora do padrão normalidade e eram considerados aberrações. Os corpos “anormais” eram mercadorias, ofertados aos espectadores que pagavam um preço e em troca recebiam momentos de distração e surpresa (SOUZA, 2013).

Os *freak shows* já foram objetos de interesse de diversas produções cinematográficas. Um exemplo notável é *O Homem Elefante* (1980) de David Lynch, e para citar um caso mais recente, o filme belga *Vênus Negra* (2010), dirigido por Abdellatif Kechiche. Ambos retratam casos reais de pessoas que foram expostas em espetáculos no século XIX. *Vênus Negra* aborda o caso de Saartjie Baartman, uma mulher sul-africana da etnia hotentote que foi levada à Europa para exibir seu corpo em espetáculos, sendo considerada uma mulher exótica, enquanto o filme de Lynch conta a história de Joseph Merrick, um homem inglês portador de uma doença que provocou graves deformações em seu corpo. *O Homem Elefante* é um filme premiado e reconhecido até hoje, porém, nem sempre a crítica e o público foram tão receptivos com imagens de corpos “anormais”.

O filme *Freaks*, dirigido por Tod Browning em 1932, mostra os bastidores de um circo e o dia a dia de pessoas que se apresentam nele. Utilizando atores que saíram de espetáculos verdadeiros e representam na tela sua profissão na vida real, o elenco é composto por gêmeas siamesas, microcéfalos, anões, uma mulher barbada e pessoas sem pernas ou braços, porém

não os mostra da mesma forma que os famosos *freak shows* que fizeram sucesso na Europa e nos Estados Unidos no século XIX e no início do século XX. O filme tende a humanizá-los e fazer com que os “monstros” sejam vistos como pessoas “normais”, que levam uma vida comum, apaixonam-se, casam-se, têm filhos, fazem tarefas domésticas e tudo o que é visto como ordinário. Por outro lado, Cleópatra e Hercules, dois integrantes do circo considerados “normais”, já que não possuem qualquer anomalia física, armam um plano monstruoso para que a moça se case com Hans, o anão, e em seguida o mate, para ficar com a fortuna que ele herdou.

Cleópatra perde todo o seu equilíbrio durante sua festa de casamento com Hans, quando os *freaks* afirmam que a moça se tornaria “uma de nós”. Em um ataque de fúria, ao ser inserida no mesmo patamar que os outros, ela os insulta e os humilha, causando uma grande decepção em Hans, que começa a desconfiar de suas intenções. Hans arma um plano junto aos outros membros do circo, que juntos perseguem Cleópatra e Hercules. Por fim, a linda moça é mutilada pelos *freaks* e se torna, de fato, um deles, sendo exibida como uma aberração e horrorizando o público que a observa. Os mocinhos tornam-se monstros, metaforicamente, apenas no final do filme, ao perseguirem Hercules e Cleópatra e realizarem sua vingança.

Os dois personagens “normais” correspondem aos padrões eugênicos. Cleópatra é trapezista e segue o ideal de beleza atribuída ao sexo feminino, e Hercules, que é domador, representa o ideal de masculinidade com sua coragem, força física e vigor. Apesar de os *freaks* serem mostrados em situações cotidianas, de forma ordinária, há também ocasiões inusitadas, como as gêmeas siamesas que têm cada uma um namorado diferente, representando um padrão não convencional de relacionamento, ou ainda a mulher barbada, que dá luz a um bebê (PIQUEIRA, 2013).

Vênus e o palhaço Phroso são outros personagens que não possuem anomalias, porém dividem o mesmo espaço e tratam com normalidade os *freaks*, assim como Madame Tetrallini, uma senhora que em determinado momento aparece cumprindo o papel de mãe ou de tutora de um grupo de personagens infantilizados, que chama de “crianças” e os protege ao serem maltratados por dois rapazes que os flagram balbuciando e dançando.

O foco da trama está no caso de Hans com Cleópatra, mas todo o filme é composto por pequenas sequências que mostram os bastidores do circo e exploram o cotidiano de todos os personagens, as suas particularidades e tramas pessoais.

Em sua dissertação de mestrado denominada *Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning*, Verônica D’Agostino Piqueira afirma que Tod Browning

“[...] caminhou um passo além ao encarar a situação do monstro, convidando o público a compreender e até mesmo se identificar com o grupo de pessoas fisicamente diferentes. Abordando a ação desse mesmo grupo, atuando coletivamente contra a ameaça dos ‘normais’, atacou indiretamente sistemas e padrões que os oprimem e desumanizam”
(PIQUEIRA, 2013, p. 66).

Os anos 1930 marcaram a transição da sociedade para a era dos filmes e para longe daquela dos circos e dos shows de variedades. Piqueira ressalta o papel da Grande Depressão nessa transição e lembra que 1932, o ano de lançamento do filme, foi coincidentemente considerado o marco do fim desses tipos de espetáculos. Essa transição é marcada também pela ascensão do gênero de horror, que permitiu aos espectadores explorar o universo da monstruosidade em um período de intenso recesso econômico, e a década de 1930 enxergaria seu passado recente como um castigo merecido, pois a população

teria se afastado das virtudes tradicionais americanas. Uma saída para a depressão seria transpor a experiência do “monstro” da crise para as telas. Assistir à tragédia de outros na ficção poderia garantir satisfação ou até mesmo prazer para quem sofria na vida real.

Tod Browning foi procurado por Irving Thalberg, produtor da *MGM*, que queria produzir o mais ambicioso filme de circo até então. Browning já havia dirigido o *Drácula* (1931) e sempre teve uma inclinação pelo espetáculo.

Piqueira narra a trajetória do diretor, que desde cedo já era fascinado pelos carnavais, circos e *vaudevilles* que transitavam pela sua cidade natal, até que decidiu juntar-se aos artistas itinerantes e trabalhou em diversos números, sendo mais conhecido por espetáculos como o morto vivo, o hipnótico e a performance das algemas. Sua ligação com o espetáculo é levada posteriormente ao cinema, apresentando o palco nas telas e desenvolvendo uma linguagem metateatral. A entrada de Browning no mundo do cinema se dá por seu talento nas montagens teatrais dos *vaudevilles*. Ele atuou em filmes de pastelão de Dillon, entre 1909 e 1913, até que conheceu D. W. Griffith e posteriormente deixou de ser ator para se tornar seu assistente de direção em *Intolerância* (1916), um de seus mais célebres filmes. Browning trabalha com Griffith até 1917. No início dos anos 1920, já é consagrado como diretor e roteirista, produzindo até 1939.

Em um artigo escrito por Robin Larsen e Beth A. Haller para o *Journal of Popular Film and Television* em 2002, os autores apontam que o público esperava ver os personagens de *Freaks* como peças de museus ou performers. Porém, talvez esse tenha sido o primeiro filme de Hollywood a reunir um elenco inteiro de membros de *freak shows* e apresentá-los ao público com a sua normalidade, e não como aberrações. Quando o filme foi lançado, os filmes sobre circos estavam ficando fora de moda e os filmes

de horror ainda eram muito recentes, essa mistura de gêneros levou o filme a um paradoxo comercial.

Freaks foi lançado em pelo menos 20 grandes cidades. Foi bem recebido em Cleveland, Houston e Providence, mas foi um desastre em todo o resto. Em Atlanta, os censores o removeram no primeiro dia de exibição. Porém, segundo Larsen e Haller, as censuras se devem mais à promoção do que ao filme em si. Seus slogans diziam: “Poderia um anão casar com uma mulher crescida?”, e “Como gêmeas siamesas fazem amor?”.

Os críticos nem sequer esperavam o filme ser lançado em suas cidades para atacá-lo. No dia 27 de fevereiro de 1932, o jornal *Harrison's Report*, de Nova York, reproduziu trechos de uma carta recebida pela equipe a respeito do filme:

“Para mim, ‘Freaks’ é tão repugnante que eu estou nauseado pensando nele. Os produtores dão uma desculpa de que essas criaturas estão todas no circo, o que implica que as caracterizações não estão fora de acordo com as condições que podem ser imaginadas como existentes em um circo. Mas isso não lhes dá o direito de fazer com eles o que o filme faz.

*A história tecida em torno deles é para mim tão repulsiva quanto a visão das pobres criaturas, embora eu seja antiquado, acho que há muitos na cidade que concordam comigo.”*¹

Um outro artigo publicado na edição de 23 de abril de 1932, intitulado “*A queer sort of logic*”, avisa os leitores sobre a censura imposta em North Platte, Nebraska, onde um cartaz foi fixado no Paramount Theatre com o aviso:

“Esse não é o tipo de filme que deve ser visto por pessoas sensíveis ou com saúde delicada. A história apresenta um lado da vida que é incomum e fantástico. CRIANÇAS MENORES DE 12 ANOS NÃO

[1] “To me, ‘Freaks’ is so loathsome that I am nauseated thinking about it. The producers give an excuse that these creatures are all in the circus, implying that the characterizations are not out of keeping with the conditions that may be imagined as existing in a circus. But this does not give them the right to do with them what the picture does. The story woven around them is to me as repulsive as the sight of the poor creatures, and while I am old-fashioned I find that there are many in the city who agree with me”. HARRISON’S REPORT. *Freaks*. Nova York, 27 fev. 1932. Tradução minha.

[2] “This picture is not the type of film which should be seen by people sensitive or in delicate health. The story presents a side of life which is unusual and fantastic. CHILDREN UNDER 12 WILL NOT BE ADMITTED UNLESS ACCOMPANIED BY PARENTS, AS THEIR MINDS ARE TOO UNFORMED TO ABSORB THIS STORY. HARRISON’S REPORT”. *A queer sort logic*. Nova York, 23 abr. 1932. Tradução minha, grifo do autor.

[3] “Any one who considers this entertainment should be placed in the pathological ward in some hospital”. HARRISON’S REPORT. *Freaks*. Nova York, 16 jul. 1932. Tradução minha.

[4] “Metro-Goldwyn-Mayer definitely has on its hands a picture that is out of the ordinary. The difficulty is in telling whether it should be shown at the Rialto—where it opened yesterday—or in, say, the Medical Centre. ‘Freaks’ is no normal program film,

SERÃO ADMITIDAS A MENOS QUE ACOMPANHADAS PELOS PAIS, DADO QUE AS SUAS MENTES SÃO TÃO IMATURAS.”²

Em 16 de julho de 1932, após o filme finalmente ter sido lançado em Nova York, o jornal mais uma vez se pronunciou de forma negativa, considerando-o revoltante, imoral e feio. O autor afirma que “qualquer um que considere isso entretenimento deveria ser colocado na ala de patologia de algum hospital”.³

Uma semana antes, o *New York Times* havia publicado também uma crítica sobre o filme, de forma mais imparcial. O autor afirma que se o filme merece o título de “anormal” é por uma questão pessoal, e conta que houve uma quantidade considerável de aplausos em sua primeira exibição. Considera também que “o filme é excelente em alguns momentos e horrível, no sentido estrito da palavra, em outros”.⁴

Ao analisar as críticas publicadas no ano de lançamento do filme, podemos perceber que houve diferentes opiniões e que a rejeição do filme não foi unânime. Porém, os críticos mais conservadores venceram e o filme foi tirado de circulação em agosto de 1932, só sendo redescoberto três décadas depois, no *Festival de Cannes* de 1962, no mesmo ano em que seu diretor morreu.

A maioria dos críticos chegou à conclusão de que *Freaks* foi rejeitado pelo público e pelos exibidores por mostrar corpos reais, e não fictícios, e por haver deficientes mutilando coletivamente uma estrela do circo (HALLER; LARSEN, 2002). A revalorização do filme nos anos 1960 pode ser atribuída a o novo tipo de pensamento que surgia naquele momento no contexto da contracultura e dos movimentos minoritários. Minorias étnicas, religiosas e culturais passaram a ter voz e a ser menos repreendidos. O universalismo da história é deixado de lado, dando lugar a novas histórias e outros protagonismos, graças à evolução dos meios de comunicação (ROCHA, 2010).

Freaks se tornou um *cult*, abrindo o circuito dos *Midnight Movies* no Elgin Theater, de Nova York, em 1972, e abriu espaço para outros filmes, como *The Rocky Horror Picture Show* (1975), dirigido por Jim Sharman e baseado na peça *The Rocky Horror Show*, de Richard O'Brien, que também interpreta o personagem Riff Raff em ambas as versões e assina o roteiro do filme. O filme mistura os gêneros comédia, musical e horror e faz uma paródia dos filmes hollywoodianos, em especial os de horror e ficção científica.

Um casamento ou um pedido de noivado são cenas típicas de encerramento de filmes clichês hollywoodianos. Porém, em *The Rocky Horror Picture Show* eles são o ponto de partida. O filme vai além do típico final feliz e nos permite conhecer a reviravolta na vida do casal Brad e Janet após ficarem noivos, quando Janet pega o buquê de casamento de seus amigos.

Na análise do filme feita por Tatiana Brandão de Araujo e Claudia Santos Mayer (2013), as autoras identificam questões sobre a heteronormatividade e a quebra de binarismos de sexualidade e gênero no filme. Brad e Janet, um casal padrão, na verdade são uma paródia, e durante o tempo inteiro o filme trabalha com exageros e estereótipos para reforçar isso. Porém, durante o desenrolar da história, a sua heteronormatividade vai sendo desconstruída.

O puritanismo do casal é reforçado pela locação da primeira cena, uma igreja. Janet e Brad ficam noivos, ela fica muito excitada, reforçando o estereótipo da mulher que sonha com o casamento, enquanto ele hesita e tenta fugir do assunto, mas se vê encurralado.

O casal decide visitar seu antigo tutor e amigo, Dr. Everett Scott, e convidá-lo ao casamento, quando, no meio da noite chuvosa, eles se perdem e o pneu de seu carro fura. O casal decide buscar ajuda em um castelo sombrio próximo dali, parodiando mais uma

but whether it deserves the title of abnormal is a matter of personal opinion. Its first audience apparently could not decide, although there was a good bit of applause.

Based on the life of 'these strange people' of the circus sideshow, the picture is excellent at times and horrible, in the strict meaning of the word, at others. There are a few moments of comedy, but these are more than balanced by tragedy. Through long periods the story drags itself along, and there is one of the most profound anti-climaxes of them all to form the ending. Yet, despite this, 'Freaks' is not a picture to be easily forgotten [...]. NEW YORK TIMES. The circus side show. Nova York, 09 jul. 1932.

[5] "a sweet transvestite from Transsexual Transilvania". Tradução minha.

cena clichê de filmes de horror hollywoodianos.

Araujo e Mayer fazem uma interessante análise da cena em que o casal se perde, dando atenção a um detalhe: uma placa que surge em seu caminho dizendo "*dead end*", sugerindo que ela pode simbolizar "o caminho tradicional escolhido pelo casal na primeira cena, e que se fosse seguido, eles não teriam a possibilidade de conhecer outros possíveis caminhos" (ARAUJO; MAYER, 2013, p. 3087).

Brad e Janet seguem em direção ao castelo cantando *Over at the Frankenstein Place*, afirmando inocentemente terem encontrado uma luz que os livrará das trevas. Entretanto, ao entrar no castelo, o casal é atendido por Riff Raff, uma espécie de mordomo que poderia ter saído de um filme do expressionismo alemão, e por uma série de outros indivíduos estranhos, *freaks*, que realizam uma dança chamada *The Time Warp*. Eles são liderados por Frank-N-Furter, que é travesti e cientista, sempre acompanhado por seus servos, Riff Raff e Magenta, e sua assistente, Columbia. Frank convida Brad e Janet a testemunharem a sua nova criação, Rocky, um homem artificial, loiro e musculoso, criado para "aliviar sua tensão".

A música *Sweet Transvestite* apresenta Frank-N-Furter, "*uma doce travesti da Transsexual Transilvania*"⁵, ou seja, um ser de outro planeta, um "outro", fora dos padrões heteronormativos da Terra. Por ser cientista, Frank também é colocado como oposto ao sistema cristão, pois através de sua religião pode derrubar conceitos tradicionais baseados na religião. Como analisam Araújo e Mayer, "Dr. Frank veste meias arrastão, saltos altos de plataforma, calcinha preta e um corset de couro preto, roupas usualmente associadas ao gênero feminino, sexualidade excessiva e sadomasoquismo" (ARAUJO; MAYER, p. 3087).

Frank-N-Furter pode ser lido como uma pessoa de gênero fluido, que não se encaixa no binarismo padrão masculino-feminino.

Sua aparência é feminina, mas certas vezes é tratado no gênero masculino pelos outros personagens. Frank também não segue qualquer restrição de gênero quanto às pessoas com quem se relaciona, durante o filme é visto tanto com homens como mulheres, podendo ser considerado bissexual.

É interessante notar que, ao convidar Brad e Janet a entrarem em seu laboratório e conhecerem Rocky, Frank os faz tirarem suas roupas, sendo esse um rito inicial para a quebra de sua pureza, podendo ser lido também como a remoção da máscara que os cobre e os molda como seres heteronormativos. A partir de então, estão livres para se entregarem a seus prazeres.

Brad e Janet se veem obrigados a passar a noite no castelo, dormindo em quartos separados, obviamente. Entretanto, apenas algumas horas após ficarem noivos, eles são seduzidos por Frank-N-Furter, com quem relacionam-se sexualmente. A primeira vítima de Frank é Janet, que após o ocorrido foge do seu quarto e caminha desesperada pelo castelo, arrependida por ter traído seu noivo e perdido a sua virgindade daquela maneira. Mas ao olhar um monitor que transmite imagens do quarto de Brad, vê que seu noivo também a traiu com Frank. Desesperada, encontra Rocky e, mais uma vez, perde o controle e também tem uma relação sexual com o homem artificial. Dessa vez Janet se entrega mais intensamente, canta *Touch-a, Touch-a, Touch Me*, cujos versos dizem “*eu provei sangue e quero mais*”⁶ e “*me toque, eu quero estar suja*”⁷.

O ato é surpreendido por Brad, Frank e Dr. Scott, que acabara de chegar no castelo buscando o seu sobrinho Eddie, assassinado por Frank horas antes. Frank serve um jantar aos hóspedes e em um certo momento puxa a toalha da mesa, revelando que estão comendo sobre o cadáver de Eddie. A cena causa pânico em Janet que, desesperada, abraça Rocky. Frank sente ciúmes e persegue Janet pelo castelo, extremamente furioso, pois foi ele quem plantou aquela semente na moça. Ao conseguir alcançá-

la, a transforma em estátua e faz o mesmo com Brad e Dr. Scott. Columbia se volta contra Frank, por ele ter matado o seu amor, Eddie, e é transformada também em estátua. Rocky, por ter lhe traído, sofre o mesmo destino.

Na cena seguinte os personagens são transformados em pessoas novamente, porém todos estão vestidos com roupas femininas e maquiagens pesadas, no mesmo estilo de Frank, e são obrigados a participar de um show de cabaré, no qual dançam e cantam sobre sua experiência de liberdade sexual com Frank e sobre como suas vidas mudaram. Os personagens aceitam sua condição *queer*, Janet canta sobre como se sente livre e Brad pede ajuda para sair daquele sonho, mostrando ainda certa resistência, mas, ao mesmo tempo, afirma se sentir *sexy*. O clímax acontece quando Frank se junta ao grupo e todos pulam juntos na piscina, iniciando uma orgia sem limites de gênero.

A performance é interrompida por Riff Raff e Magenta, que revelam que eles, assim como Frank, são alienígenas do planeta Transexual, localizado na galáxia Transylvania. Cansados de aguardar o retorno a seu planeta natal, a dupla mata a todos no castelo, deixando vivos apenas Brad, Janet e Dr. Scott, e vão embora para casa.

O castelo é lançado ao espaço e os personagens principais permanecem desolados sobre seus restos, lamentando sua volta ao mundo heteronormativo onde suas novas experiências são condenadas.

No início do filme, Brad e Janet são um típico casal heteronormativo, sem qualquer desvio de conduta. Quando Frank pergunta se eles têm alguma tatuagem, Brad responde furioso que certamente não possui, deixando claro que não tolera qualquer característica que fuja dos padrões convencionais. Janet é uma sátira da imagem da mulher passiva do cinema

[6] “I’ve tasted blood and I want more”. Tradução minha.

[7] “Touch me, I wanna be dirty”. Tradução minha.

americano, com seus excessivos desmaios e sua fragilidade. Porém esses papéis são subvertidos ao longo do filme, a partir do momento em que Brad se entrega a uma relação homossexual e Janet trai o seu noivo duas vezes na mesma noite.

Columbia e Magenta assistem a tudo através de câmeras de vigilância e se divertem com as cenas, em uma demonstração de escopofilia⁸, transformando os acontecimentos do castelo em um espetáculo. Aqui, mais uma vez, há uma subversão de papéis, quando os sujeitos que praticam o voyeurismo são mulheres, e não homens, como é usual (MULVEY, 1983). Na performance *The Time Warp*, Magenta deixa claro suas intenções voyeurísticas: “em outra dimensão, com intenção voyeurística, bem isolada, eu vejo tudo”.⁹

Frank-N-Furter, desde sua primeira aparição, quebra todos os padrões de gênero. O cinema americano deu um grande salto ao dar o protagonismo a um personagem transgênero em 1975. Margarete Almeida Nepomuceno, no artigo “O colorido cinema queer”, destaca que:

“O cinema ao longo de sua história, instituiu valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis dicotômicos entre hetero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, reapropriando-se das relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal. O cinema narrativo clássico hollywoodiano reforçou na sua trajetória, dispositivos semióticos dos modelos dos heróis, bravos, guerreiros, tidos como lugar dos machos e, as frágeis, doces, sensíveis e sonhadoras, para as moças-fêmeas. Um cinema que negou às diferenças sexuais e o lugar das mulheres como sujeitos do desejo, do poder ou saber” (NEPOMUCENO, 2008).

O documentário *The Celluloid Closet* (Rob Epstein; Jeffrey Friedman, 1996) mostra como personagens *LGBT* foram retratados em 100 anos de cinema. O documentário revela

[8] Voyeurismo, desejo de obter prazer a partir do olhar.

[7] “In another dimension, with voyeuristic intention, well-secluded, I see all”.

que, nas primeiras décadas do cinema, esses personagens pouco apareciam, e quando surgiam, era para arrancar risos do público. Os personagens dos filmes eram exemplos de como agir normativamente no mundo real, como se vestir para sair, como agir com o sexo oposto, etc. Ao serem colocados nas telas, os personagens fora dos padrões heteronormativos eram vistos como piadas.

The Celluloid Closet também relata como os filmes com personagens *LGBT* sobreviveram à censura. A partir da década de 1920 os filmes começaram a ficar mais picantes, fazendo com que na década seguinte os censores comessem a agir mais radicalmente, proibindo diversas cenas como: beijos com a boca aberta, estupros, abortos, nudez, obscenidades, prostituição, perversão sexual, escravidão branca, etc. Personagens *LGBT* foram camuflados e sua condição aparecia nos filmes de forma sutil, sem que ficasse explícita. Alguns exemplos são *Festim Diabólico* (Alfred Hitchcock, 1944), onde Hitchcock insere nas telas dois vilões homossexuais, sem que isso seja mencionado em qualquer momento, e *De Repente, No Último Verão* (Joseph L. Mankiewicz, 1959), estrelado por Elizabeth Taylor e Katherine Hepburn, que apresenta Sebastian, um personagem homossexual ideal para aquele momento: sem rosto e sem voz, perseguido como um monstro e morto. A homossexualidade do personagem é ocultada e, além disso, o filme trabalha com outros temas polêmicos, como incesto, estupro e canibalismo, também sem explicitá-los.

Nos anos 1960, a censura começou a ser gradualmente abolida e a homossexualidade passou a finalmente ser discutida abertamente nos filmes. O estereótipo do homossexual como um personagem engraçado, objeto de risos e deboches, dá lugar ao homossexual triste e desesperado com a sua condição, como podemos ver nos filmes *Crime Sem Perdão* (Gordon Douglas, 1968) e *Infâmia* (William Wyler, 1961). Até esse momento,

personagens *LGBT* geralmente são mortos ou possuem finais trágicos, como vemos nos filmes já mencionados *Crime Sem Perdão*, *Infâmia*, *Festim Diabólico* e *De Repente, No Último Verão*, no célebre *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1965) e em muitos outros. A morte é como um castigo por sua condição não convencional.

Em *The Rocky Horror Picture Show*, Frank-N-Furter também não escapa de um final trágico, porém, durante todo o filme, e principalmente na performance *Sweet Transvestite*, está em posição afirmativa, sua postura *queer* é motivo de orgulho, indo contra ao estereótipo do personagem *LGBT* fragilizado e atormentado por sua condição. Há também uma mudança de vítima para agressor, ao Frank ser colocado como um vilão.

No filme, o travestismo não é dramatizado como seria futuramente no cinema *queer* das décadas de 1980 e 1990. É ainda tratado de forma cômica, mas sem o deboche das produções anteriores. Assim como em *Freaks*, somos levados a nos identificar com o “outro”, mesmo com sua vilania. Frank-N-Furter é um símbolo do prazer e da liberdade, representa o orgulho de ser *queer*, de ser *freak*, de estar fora dos padrões (hetero)normativos.

Quando foi lançado, *The Rocky Horror Picture Show* não atingiu grande popularidade. Seu sucesso em Los Angeles se deu porque seus fãs iam assisti-lo repetidamente. A solução foi exibi-lo como um *Midnight Movie*, em Nova York, como fizeram com *Freaks* alguns anos antes, conferindo-lhe o status de *cult*. Essa estratégia deu tão certo que o filme logo passou a ser exibido por todos os estados americanos, às vezes mais de duas vezes na mesma semana.

The Rocky Horror Picture Show e *Freaks* têm muito em comum, não só por serem *Midnight Movies*, mas por darem protagonismo a personagens que eram e ainda são marginalizados pela sociedade e por conseguirem criar uma identificação entre

eles e o público. A mesma censura que ocultou personagens *LGBT* no cinema a partir dos anos 1930, como comentado no documentário *The Celluloid Closet*, pode ter sido responsável pela proibição de *Freaks*, que também aborda questões de gênero através de personagens como a mulher barbada e o hermafrodita, além de possuir diversos personagens fora dos padrões convencionais, uma cena de mutilação e slogans publicitários que sugerem cenas de sexo. *The Celluloid Closet* também demonstra como a censura foi gradualmente sendo abolida nos anos 1960, mesma década em que *Freaks* é resgatado como um *cult*.

A condição de personagens *LGBT* nas primeiras décadas do cinema era a mesma dos *freaks* nos espetáculos, eram sempre os “outros”, sua função era apenas para entreter. A homossexualidade era vista como doença, crime, pecado. Homossexuais e transgêneros eram vistos como monstros, começando a deixar de ter esse status, segundo Denilson Lopes (2006), por volta das décadas de 1960 e 1970, no contexto da contracultura. No mesmo período *Freaks* é resgatado e *The Rocky Horror Picture Show* é lançado, podendo estes serem considerados filmes-símbolos dos movimentos de contracultura daquela época.

Os dois filmes mostram um casal padrão que, em algum momento, passa por um ritual que os transforma em *freaks*. *The Rocky Horror Picture Show* e *Freaks* atacam os padrões de normatividade e dão protagonismo a personagens comumente marginalizados. Esses personagens são retratados sem reforçar estereótipos e subvertem todas as leituras tradicionalmente feitas sobre eles. Os filmes vão além do esperado, ao mostrar a sua “anormalidade” como algo comum ou até mais interessante diante do mundo “normal”. Os *freaks* serão sempre superiores aos perversos “normais”. Brad e Janet, com certeza, não serão mais os mesmos no seu mundinho heteronormativo e sentirão falta da sua noite de liberdade no castelo de Frank-N-Furter.

referências

- ARAUJO, Tatiana; MAYER, Claudia. A normatividade e a norma: o queer em The Rocky Horror Picture Show. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem, Londrina, 2013.
- HALLER, Beth A.; LARSEN, Robin. Public reception of real disability: the case of the film Freaks. In: Journal of Popular Film and Television, Washington, v. 29, n. 4, 2002.
- HARRISON'S REPORT. Freaks. Nova York, 27 fev. 1932.
- _____. A queer sort logic. Nova York, 23 abr. 1932.
- _____. Freaks. Nova York, 16 jul. 1932.
- LOPES, Denilson. **Cinema e gênero**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. São Paulo: Papyrus, 2006.
- MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- NEPOMUCENO, Margarete. **O colorido cinema queer: onde o desejo subverte as imagens**. II Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais, 2008.
- NEW YORK TIMES. The circus side show. Nova York, 09 jul. 1932.
- PIQUEIRA, Veronica D'agostino. **Monstrumanidade: o encontro entre o humano e o monstro no cinema de Tod Browning**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.
- ROCHA, Alessandro Rodrigues. **Elogio à racionalidade: o pensamento pós-moderno diante do racionalismo moderno**. Ágora Filosófica, Pernambuco, v.1, n.2, 2010.
- SOUZA, Virgínia. Monstros: do freak show às leituras artísticas. **Do Corpo: Ciências e Artes**, Caxias do Sul, v. 1, n. 3, 2013.

*Thiago Spíndola Motta Fernandes Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa História e Crítica de Arte, Designer Gráfico pela Universidade Estácio de Sá (2013) e graduando em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ilustração de abertura do artigo
produziada pela bolsista indisciplina
Daniela Faria

Una revisión hacker y ciber activista en América Latina. El caso de Anonymous

A hacker review and cyber activist in Latin America. The Anonymous case

Rodrigo Ardisson de Souza*

Resumo

La propuesta de este trabajo es la de problematizar la relación del grupo mundializado de Hackers – activistas Anonymous en América Latina, en específico en 3 eventos contemporáneos de nuestro continente, la nueva revuelta de los pingüinos en Chile, las jornadas de junio en Brasil y el movimiento 132 en México. Este recorrido se da en un momento cuyas relaciones encuentran en la dimensión digital un referente a más de análisis. Así que la rebeldía también gana nuevas dimensiones, distintas formas de acción, donde los hacker y los ciber activistas nos presentan nuevas configuraciones en las acciones de las multitudes desterritorializadas que se sitúan en el anonimato, las technopolíticas, el procomun y en la conexión constante.

Palavras-chave: Anonimato, Anonymous, Multitudes conectadas, América Latina, Technopolíticas.

Abstract

Abstract - The proposal of this paper is to problematize the relationship of the globalized group of Hackers – activists Anonymous in Latin America, specifically in three contemporary events of our continent, the new penguin revolt in Chile, the June days in Brazil And the 132 movement in Mexico. This recurrence occurs at a time whose relations find in the digital dimension a reference to more analysis. So the rebellion also gains new dimensions, different forms of action, where hackers and cyber activists present us with new configurations in the actions of the deterritorialized multitudes that are placed in anonymity, technopolitics, procomun and in constant connection.

Keywords: Anonymity, Anonymous, Connected Crowds, Latin America, Technopolitics.

Introducción

Este trabajo se encuentra ubicado en una intensa búsqueda para identificar nuevas representaciones sociales, representaciones ancladas en la virtualidad y construidas por actores que vislumbran en el ciberespacio un nuevo campo de batalla.

Encontrando un lugar donde nuevas reglas son construidas y reconstruidas en velocidades nunca antes imaginadas, donde la identidad y la virtualidad pertenecen a una red de nuevas significaciones, resbalándose en identidades más flexibles, resultados de un territorio nuevo, que engendra y modifica la cotidianidad sin necesariamente negar o revolucionar la materialidad, pero sin duda promoviendo cambios significativos y profundos en la sociabilidad cotidiana, donde nodos y flujos son el camino de las relaciones. La propuesta es la de traer la discusión construida a lo largo de la maestría en Antropología Social de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, donde pensamos la relación del grupo mundializado de Hackers- activistas Anonymous en América Latina, en específico en 3 eventos contemporáneos de nuestro continente, la nueva revuelta de los pingüinos en Chile, las jornadas de junio en Brasil y el movimiento 132 en México.

El grupo de activistas Anonymous se encuentra entre las principales referencias cuando se piensa en activismo dentro de la red, tanto al pensar el ciberactivismo, como el hackeractivismo, entretanto Anonymous es más que un grupo, es una idea en acción, un espacio de encuentro, un método, y en esta diversidad y generalidad radica la dificultad en la caracterización de su esencia y de sus métodos de acción, más que ataques, los Anonymous promueven una divulgación de sus ideales en la red, utilizando medios de gran alcance como Facebook, Youtube, Vimeo y espacios más reservados a activistas, como Riseup,

y fóruns de debate cerrados, donde otras veces centran sus ataques en acciones que demandan un mayor conocimiento de las técnicas, opción que restringe considerablemente el número de participantes dado la necesidad de un más amplio conocimiento técnico para realizarlo. Estas actividades no son programas por un colectivo, son hechas en casa, generalmente en pequeñas agrupaciones o en un ejercicio individual, una multitud y casi siempre encubiertas por el manto del anonimato, bajo una simbología y una iconografía común.

Frutos de un momento histórico conocido como revolución tecnológica, que posibilita una conexión mundial, una acción coordinada, que no se importa con fronteras geográficas, realizada en las redes comunicacionales, proporcionando modificaciones significativas en la base material de la sociedad y estableciendo una serie de interdependencias globales, alterando el espacio/tiempo donde aquella se fija. El creciente uso de redes virtuales como la Internet en América Latina han mediado en la recreación de un nuevo tipo de organización social: la sociedad en red o la sociedad informacional en red. Estas se configuran a su vez comunidades virtuales y agrupaciones sociales humanas construidos por la identificación de intereses comunes.

La pertinencia de este trabajo reside en los recientes que son estos debates y en la necesidad de comprender cómo estos actores plantean las nuevas propuestas de acción; conocer cómo diariamente descubren las distintas formas de apropiar y compartir sueños y conocimientos; actuando y proponiendo otra sociabilidad, una sociabilidad conectada, con recursos virtualizados y vivencias en una red expandida y mundial; donde las experiencias sociales están en constante intercambio con otros actores, grupos e instituciones, estableciéndose en un tiempo/espacio acelerado. Esto es lo que proporciona una distinta percepción del mundo, de sus medios de producción y de sus campos de conocimiento y por lo tanto de poder.

Esta ansiedad por crear, compartir, colectivizar, siempre fue vista en los estudios sociales desde diversas perspectivas teóricas, y aquí lo encontramos en potencia, en los comprometidos programadores que en una analogía pueden ser entendidos como los artesanos contemporáneos, que en un acto de rebeldía no sólo cuestionan el orden social y político establecido, sino que construyen otras alternativas posibles; encontrando y fortaleciendo las identidades y su negación, ofertando otras opciones de identidad, donde el anonimato aparece como representación de determinado entendimiento de la red, fundamental para la manutención de la red como la conocemos. Son ellos los que actúan apropiándose de herramientas contemporáneas, utilizando los nuevos tiempos y construyendo manualmente herramientas utilizadas para cuestionar el *statu quo*. Nuestro artesano carga esta analogía por actuar en la construcción de herramientas y relaciones vinculadas a una red colaborativa de manos, manos hoy por hoy menos callosas y que usan herramientas más modernas, pero que son fundamentales para la comprensión y manutención de las relaciones actuales con sus bienes materiales y culturales.

Richard Sennett (2008) al pensar el papel de los artesanos en la historia, utilizase del termino de forma similar a nuestra analogía, entendiendo *al artesano como un explorador*, alguien que posee una infinidad de habilidades, aparte de un particular compromiso y juicio, el artesano se centra en la estrecha conexión entre la mano y la cabeza, siendo caracterizado por una condición humana especial, en una constante búsqueda de un compromiso con su objeto, con su causa.

Múltiples son las posibilidades del gran capital para incorporar a estas actuaciones y sus resultados, un ejemplo bastante reconocido de esta apropiación es el sistema Android, que basa su cuerpo informático en un desarrollo abierto, hecho con herramientas libres y manos autónomas¹, pero que hoy

[1] Utilizamos aquí autónomas, pensando que no están bajo ningún vínculo financiero que determine o controle sus ideales. No que diversos otros artesanos no utilicen para sobrevivir este medio, pero son los que piensan y desarrollan esto bajo el ideal de utopía del cambio (sea este cual sea) que osamos llamar de autónomos.

sirven también a intereses de empresas privadas y del gran capital. Junto a estos artesanos los piratas de la red cumplen un papel fundamental en una búsqueda constante por ampliar la participación en la red, o a partir de ella. El termino pirata es bastante controvertido en la literatura, aquí lo utilizaremos para pensar a los hackeractivistas, éstos muchas de las veces ni poseen identidades en sus actos, ni manejan los lenguajes computacionales, pero hacen valer sus ideologías y creencias apropiándose de estas nuevas herramientas con rebeldía y coraje, donde actúan como los piratas, saqueando informaciones, atacando otras pandillas en este mar de información de la Internet. Algunas agrupaciones son referencias en este tipo de acción, como el caso del “colectivo de activistas de la red” Anonymous, grupo central en este análisis y que nos servirá como norte en este viaje.

Activismo Mediado, nuevas experiencias

Una red se configura como conjuntos de nodos interconectados, cada uno con su grado de relevancia en una relación de cambios constantes, siempre con conexiones directas con otros nodos y con las vivencias y necesidades de las personas en este entorno. Una red siempre es lo todo, la formación compleja de sus elementos “nudos y flujos”, nunca un nudo va a ser entendido separadamente, la Internet es la totalidad de nudos, una configuración que sólo se puede ver desde adentro, y es esto lo que hace con que los Anonymous sean tan “aterradores” para las autoridades y para el poder instituido, no hay cómo saber exactamente quiénes son sus participantes, la cantidad, de dónde salen y toda sus posibilidades de organización, aparte de ser casi imposibles prever cómo van a ser sus próximas acciones directas.

Esta imposibilidad de prever no es fruto apenas del anonimato y sí de una forma de organización particular que utiliza los flujos de información y los cambia, los direcciona, alterando las posibilidades de acción y reacción, son estos puntos de conexión que nos ayudan a pensar cómo esta estructura permite que personas de todo el mundo interactúen (hablamos de las personas con acceso a Internet, y conocimiento técnico para actuar) sin conocerse y que puedan compartir un sueño, una vivencia, o una acción, usando de los mismos símbolos. Esto es lo que ocurre cuando surge Anonymous, miles de puntos de la red, nodos que se unen bajo una misma simbología, un mismo direccionamiento, un idea en movimiento que puede existir en dicho espacio, sus características son las mismas de la red, y traen como característica la necesidad de ejercer esta mirada desde adentro, ya que la estructura no permite que otros la miren desde afuera.

Las redes virtualizadas siguen este mismo principio, pero dependen del conocimiento técnico que las rodea y de la capacidad técnica y personal para agregar informaciones en un constante flujo de experiencias y decisiones, sin la posibilidades de dueños, la Internet o las redes virtualizadas son un espacio más amplio, todavía muy poco explorado, que presenta una diversidad inmensa de posibilidades, haciendo con que esto se convierta en un nuevo campo de batalla, un campo en el que los grandes y fuertes del espacio materializado invierten mucho para controlar. Y claro, esto hace con que tenga sus propias personalidades, que nacen para el gran capital con la Internet y en ella desarrollan sus imperios, como por ejemplo, Facebook, Google, Amazon (...), aparte de reinos en la materialidad buscan espacio en estas nuevas posibilidades. Pero como en todo reinado siempre existen disidentes, profanaciones, líneas de fugas, caminos construidos por quien sufre un control más grande de lo que puede soportar, física o ideológicamente. En estas redes la paradoja de la libertad y el control nos parece

ampliada, con posibilidades todavía no exploradas, con un mar de caminos no experimentados, caminos para el control y para la libertad. Hablar de las redes es comunicarse en lo plural, entender la diversidad, donde redes de movimientos sociales y de activistas no se manejan bajo el mismo prisma de las empresas o de grandes corporaciones, compartiendo la misma red, pero no las mismas experiencias, y deseos.

Aquí son los activistas que nos interesan, que nos ayudan a entender y a vislumbrar otras posibilidades no hegemónicas en la red, re significando algunos principios de la autonomía. Según nos comenta Ilse Scherer-Warren (2005 p .80) las redes traen importantes cambios a la sociabilidad y espacialidad, creando nuevos territorios de acción colectiva, un nuevo imaginario social, una comunidad virtual. Los movimientos sociales pueden construirse en torno de legados históricos o de raíces culturales por medio de los variados niveles de manifestación (puedan estar sumergidas, latentes, virtuales o estructuradas), las redes de movimientos sociales pueden así respaldarse en varias temporalidades: el pasado (la tradición, la indignación), el presente (la protesta, la solidaridad, la propuesta), y el futuro (el proyecto, la utopía).

Complementando la idea defendida por Ilse Scherer-Warren, acreditamos que no sólo los movimientos sociales parten de estas premisas, los grupos de activistas o los activistas no organizados también parten de procesos cercanos en las redes virtualizadas y con relaciones que tienen sus centros constantemente alterados, donde los agentes se juntan bajo símbolos de convergencia, símbolos que hacen dialogar el pasado, el presente y el futuro, con propuestas distintas a las que conocemos hasta los días actuales, en los cuales basaremos nuestras analices que más adelante desarrollaremos en una búsqueda de entender las propuestas políticas vinculadas a estas identidades tan flexibles y formas de organización con

características menos jerárquicas y más horizontales, aunque esto implique en el desarrollo de nuevos paradigmas.

Es verdad que una persona puede crear múltiples posibilidades electrónicas que se vinculen por un progenitor común, lo que las conecta aunque invisible es de gran importancia para el entendimiento de esta nueva sociabilidad y la utilización de computadoras y redes está profundamente relacionada a la complejidad de las redes virtualizadas, recreada en diversos entornos tecnológicos en los cuales delegamos cantidades significativas de nuestro tiempo y devenires de identidad.

“La descentralización nacida como posibilidad con el telégrafo había reordenado el mundo casi por completo al final de la Segunda Guerra Mundial. Pero un mundo global descentralizado es un mundo con grandes necesidades de gestión, un mundo que precisa de ordenadores e información instantánea. Información, tecnología y creatividad pesarán cada vez más en el valor de la producción. Pero es difícil organizar bajo una estructura jerárquica descentralizada tanto la creatividad como el desarrollo científico.” (CASTELLS. 2000. 48).

La estructura que nos comenta Castells (2000) es la misma pensada por Levy pero presentada desde otra perspectiva, donde toda la red funciona por medio de un juego simbólico, entendidos como ubicuos, o sea, que no se fijan en un territorio. Donde los datos pueden ser asesados y vividos a todo momento en cualquier lugar del mundo, apuntando para una intercalación de los símbolos en “hipermetadocumentos” interactivos (que se comunican con otros) y que se presentan con estas características la Internet puede interactuar con los símbolos de comprensión casi universales y de manera instantánea, utilizando reglas y ordenes todavía basadas en la materialidad previa, con sus valores y cuestionamientos propios.

Los datos se convierten en símbolos cuando son leídos por los agentes/sujetos/usuarios. Esa conversión es de carácter situado, ocurre en contextos territoriales específicos. El almacenamiento y procesamiento computacional de los datos ocurre en servidores que están en territorios específicos. Castells defiende que al tiempo que las redes globales se conectan y desconectan de acuerdo a sus propias decisiones estratégicas, ellas se organizan ancladas en lo que realmente son o creen serlo. “Nuestras sociedades están cada vez más estructuradas con base en una oposición bipolar entre la Red y el Ser” (Castells, 1999: 23).

Esta confluencia constituye lo que el antropólogo André Lemos (Lemos, 2008: 140) titula cibernsidad, es decir, una nueva concepción de territorialidad, tiempo, espacio y estética; alimentadas por lo que podríamos denominar tecnologías del ciberespacio, confluyendo en un nuevo espacio social y tecnológico. Una sociabilidad que existe en potencia en procesos virtualizados, que se construye en conexiones de información las cuales procesan, almacenan y transmiten datos y con esta nueva forma de entender el funcionamiento de la sociedad propuesta por autores aquí presentados y que posee como eje central las relaciones entre experiencias, poder y producción.

Nuevos agentes: Políticas y anonimato

Anonymous aparece en la literatura de la red/o en la red, en un término utilizado en doble sentido; primero como representación, en la explosión de un meme², una estética característica de un gran fenómeno de la Internet, una catarsis de identificación de muchos usuarios de las comunidades online frente a una causa, localización, agrupación, o bajo una simbología de carácter común, donde la gente al elegir el anonimato como una opción política, se coordina hacia un

[2] Meme es un término griego que significa imitación/ copia. En la internet refiriéndose a un fenómeno en que una persona, video, imagen, frase, música, logra tener una gigantesca popularidad.

objetivo acordado y así cruzan sus deseos e ideologías. Más que un grupo, meme o colectivo tradicional, Anonymous es una idea en movimiento que se basa en una simbología, en un descontento que se ha tomado del imaginario de millares de personas en todo el mundo y se ha convertido en una de las más prominentes “ideas organizadas”.

Para entender cómo fue que esta “idea” ganó el mundo, regresemos al año de 2003, cuando se funda el sitio 4chan, fórum desarrollado con características técnicas bastante sencillas pero con particularidades fundamentales en la “evolución” de la red. Estos cambios son de extrema importancia para el entendimiento de las relaciones que se establecen dentro y fuera de la página. El 4chan es un fórum con características de un “imageboards”, o sea, con permiso para postear textos e imágenes, y con la especificidad que este acepta que publiquen o posteen sin que exista la necesidad de inscribirte. Así, aparte de poder postear sus imágenes, los mensajes aparecían firmadas bajo el apodo de “Anonymous”, una firma genérica, una especie de paliacate virtual que des identifica el mensaje, preservando el emisor y modificando la relación entre los participantes del fórum. Nada de lo que ahí estaba escrito era almacenado y produjo una suerte de una memoria colectiva, que borraba todo mensaje que no fuera replicado, un aparato tecnológico sin memoria, desapareciendo como tantas otras cosas en la red. Esta característica de anonimato aparece casi aislada en una Internet cada día más dominada por los impulsos de las redes sociales y de las socializaciones forzadas, una posibilidad de comunicación que promueve otras experiencias, y que fue fundamental para el desarrollo de la idea Anonymous.

Fue en enero de 2003³ que un video⁴ con una entrevista con el actor de cine Tom Cruise, se subió a YouTube promoviendo una verdadera conmoción colectiva y convirtiéndose en un evento viral, en pocas horas la enormidad de la participación, hace

[3] A guerra havia sido declarada uma década atrás pelos hackers; estes revelavam fraudes e manipulações, enquanto a Igreja da Cientologia mobilizava recursos consideráveis para remover as informações embaraçosas e destruir a reputação daqueles que a criticavam.

[4] http://www.youtube.com/watch?v=UF-BZ_uAbxS0&feature=related Publicado en 7/01/2008, por Aleteuk y Revisado en 28/09/2014

con que la Iglesia de la Cienciología emitirá un reclamo de violación de derechos de autor en contra de YouTube, pidiéndole la retirada inmediata del vídeo de la red. Bajo una gran conmoción entre los usuarios de la red y en específico del 4chan, horas después ya existía un proyecto bastante coordinado, una verdadera declaración de guerra una acción conocida como Proyecto Chanology. La gente no frecuentaba la página del 4chan para organizarse políticamente, pero en determinado momento las condiciones objetivas y subjetivas se confluieron. Nadie en los fórums aceptó tener la red amenazada, tener su red bloqueada, una serie de ataques de denegación de servicio (DDos) contra sitios web de la Cienciología, bromas, y llamadas telefónicas configuraban la primera acción colectiva bajo el ideario Anonymous.

Después de este ataque se inicia una organización que medio en broma, medio en serio, empezó a desarrollarse sin objetivos muy concretos, sin una ruta a seguir, que se configuró con la auto-organización de los anónimos del / en 4chan, donde una gente que simplemente no firmaba sus ironías, pero se indignó al pensar que este se les podría quitar el derecho a tener libertad en la red. Esta fue la chispa que inició lo que hoy conocemos como Anonymous, la chispa oficializada, pues seguramente diversas otras pequeñas chispas se dispararon en otros rincones, en otros momentos, adentro de movimientos que hoy componen parte de esta fuerza anónima, que aparece cuando este colectivo que todavía estaba dando sus pasos iniciales, marca un primer encuentro “materializado” en las calles del mundo.

La confluencia entre acción y organización se desarrolló en el 4chan y siguió apareciendo recurrentemente en posts y en el debate político que continuó sin dejar de organizarse en torno a temas vinculados a la libertad de la red. Anonymous retoma sus acciones a mediados de 2008, en un ataque contra

la empresa Airplex Software, empresa hindú encargada de promover ataques a la página de Pirate Bay, y al Motion Picture Association of América. Cuando en diciembre del mismo año, Wikileaks empieza a ser perseguido, Anonymous gana el ropaje que hoy conocemos, una ropaje que trae la máscara de Guy Fawkes como un símbolo que agrega, un cambio que presenta para todos una nueva forma de pensar y vivir la política en las redes. Esto hace con que la acción sea consecuencia de estas experiencias, una política en la que los tradicionales panfletos son cambiados por memes, por la lógica del Lulz (una especie de bullying cibernético) una forma de representación estructurada como un principio estético de la cábula, una cábula orquestada, una nueva forma de comunicarse y organizarse para pasar un mensaje, un conjunto de nuevas estructuras de pensamiento y acción política. Las formas de acción de Anonymous incluyen el humor y la ironía como características fuertes, una difamación coordinada como nos comenta Coleman, una forma de poder público, otra forma de cábula que desarrollan ataques a diversos sitios, el más común es el DDos. Otra acción de los colectivos generada por la demanda, fue el proyecto “Cientology” que enviaba imágenes porno para los correos de los miembros de la iglesia, o incontables pedidos de pizza/tortas no pagados para ser entregados en unidades de la iglesia. El humor como forma de combate, un enfrentamiento diferenciado proporcionado por el derecho colectivo al anonimato, para modificar las relaciones de identidad, la utilización del humor como instrumento de enfrentamiento y uno de los orígenes.

Una nueva forma de interacción que incide en cómo se entiende y cómo se construye la política, esto también implica en cómo los agentes se mueven en los diferentes hábitats y en cómo se adaptan a las experiencias históricas, a las nuevas tecnológicas, entender la manera en la que la participación política es redefinida y cómo la praxis política del conflicto funciona como la esencia de las construcciones. Existe un

momento de confluencias históricas que hacen que se formen las agrupaciones y que la gente se identifique, esto fue lo que pasó en Anonymous, en un espacio que ninguno politólogo podría prever, nace una idea en movimiento que toma millares de computadoras por el mundo, promoviendo un cambio en las posibilidades de desobediencia civil y en las formas de profanación de las reglas sociales establecidas.

Acción colectiva - la desobediencia digital y el Hack / Ciber activismo

Gabriella Coleman (2012) estudiosa de las ramificaciones de Anonymous, más específicamente investigando los colectivos en Estados Unidos, comparte con nosotros la idea de que no es posible definir los Anonymous, puesto que la red de hackeractivistas y ciberactivistas posee una variedad tan grande de usuarios o posibles usuarios, y su nombre es utilizado en una diversidad tan absurda de casos, que no lo podemos definir. La red funciona en una diversidad inmensa de episodios compuestos de una heterogénea red de simpatizantes, miembros y usuarios. A lo largo de este trabajo hemos usado por diversas veces la expresión hackeractivistas y ciberactivistas, y no me detuve a definirlos, creo que el propio texto y la práctica descrita cumplan este papel.

Es un término tan abierto y controvertido que mucho se puede pensar al respecto donde son pequeñas las diferencias entre estas posibilidades. Para no dejar el concepto aquí utilizado sin un guion mínimo, entiendo el hackeractivismo caracterizado por el conocimiento técnico unido a la práctica; es el hacking casado al activismo político, una unión entre dos prácticas de distinto origen. A diferencia de lo que encontramos comúnmente en los discursos de los grandes medios, no entiendo a los hackers como criminales que se valen de las redes para practicar

crímenes, o practican acciones individuales, como robo de contraseñas o informaciones personales sigilosas. Entendemos los hacker como agentes que buscan por intermedio de un conocimiento técnico y específico, modificar, cambiar e interferir en las prácticas sociales, culturales y políticas.

El ciberactivismo puede ser entendido como toda forma de activismo mediado por la Internet. Es una alternativa a los medios de comunicación de masas, (característica que podemos comprobar en todas las agrupaciones aquí estudiadas), una repulsión a los grandes medios y al discurso oficial. La práctica de Anonymous es una actuación casada de hacker/ ciber activistas, la rebeldía y el amplio conocimiento técnico. Sandor Vegh (2003 p 70/ 73) piensa el ciberactivismo como una forma de movilización política necesariamente mediada por la internet, con actividades proactivas y reactivas, donde la acción proactiva es propositiva al intentar desarrollar un proyecto; un ejemplo aquí podrían ser las páginas de Anonymous, entendidas como acciones propositivas de los grupos. Pero en general, los Hacker y ciberactivistas de Anonymous actúan en la red como justicieros, por demandas de acción, ocasionados por la represión de las autoridades, una forma reactiva de promover el activismo.

El autor sintetiza algunas de las premisas que manejamos cuando mencionamos las acciones de los ciberactivistas, planteando la existencia de 3 grandes grupos: el primero hace referencia a los que buscan promocionar y concientizar (awareness/advocacy) en la red. El ciberactivista utilizando sus contactos, redes de conocimiento hace públicos sus ideales y sus argumentaciones, abogando por una causa específica. El segundo grupo es el de organización y movilización (organization / mobilization) donde los activistas se organizan online para realizar una acción, sea esta off-line u online. Esto significa que tanto las acciones de diseñadores gráficos, de listas de

correos, recaudación de firmas online o la comunicación interna cotidiana entran en esta definición. Por último está el grupo que se conoce como acción y reacción (action/reaction) que es una opción totalmente virtualizada, que según el autor no se puede realizar off-line, y se basa como se dijo al principio, en defender causas o intereses particulares. El ciber y el hacker activismo son características fundamentales de las relaciones en internet y de la manutención de los modelos que conocemos hoy, así que la historia de las redes y de las vivencias en el ciberespacio se confunden con la historia de los activistas, ofreciendo constantemente nuevas posibilidades de acción.

El proceso de nacimiento de Anonymous ocurre poco tiempo después de la operación de ayuda a Julián Assange conocida como #OPPAYBACK que se desarrolló en diciembre de 2010 en diversos lugares del mundo así como después de la gran presión del gobierno estadounidense para que empresas como la Amazon, Mastercard, PayPal, suspendieran sus servicios al Wikileaks. En este contexto global tan confuso, ocurre la primera gran operación de Anonymous que, utilizando una ola de ataques DDoS y tumbando sitios de empresas⁵ y gobiernos. Este ataque aparte de ayudar y divulgar a los Anonymous que cada día sumaban más gente. Este proceso constituye parte fundamental para consolidar la simbología de los Anonymous en todo el mundo. Esta articulación desencadenó lo que entendemos hoy como Anonymous.

La primera gran consecuencia de la acción fue la creación de diversos canales IRC propios para la comunicación interna, debates de los temas y difusión; es una organización colectiva que nació en la red, para la red. AnonOps (irc.anonops.com) y AnonNet (irc.anonnet.org), son plataformas de articulación y acción de los colectivos de Anonymous, son las grandes centrales de en todo el mundo. Estos canales no siempre buscan una ruta única, una concordancia mutua, ni tienen un horizonte

[5] Amazon: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Amazon.com>

PayPal: <http://pt.wikipedia.org/wiki/PayPal>

MasterCard: <http://pt.wikipedia.org/wiki/PayPal>

Visa: http://pt.wikipedia.org/wiki/Visa_Inc

claro de organización; la acción y las luchas cotidianas ocurren más por proyectos, por demandas, que por consenso de ideas. Ejemplificando, si la gente quiere criticar a Evo Morales por crear una constitución indígena, las personas que se interesan por el tema, se unen, se articulan, generalmente publicitan y desarrollan un ataque, no existe una central que todo el tiempo está promoviendo ataques a todo lo vinculado a Evo Morales. Son las demandas las que generan las acciones y conforman las agrupaciones siendo que por lo general los Anonymous se articulan bajo la simbología del estado nación, esto es que las agrupaciones en lo general se juntan bajo una unidad nacional “Anonymous Chile”, “Anonymous Guatemala”, etc.

Tres países con historias bastante diferentes, 8 colectivos con características bastante particulares que proporcionan una nueva forma de entender el activismo en la contemporaneidad. El activismo mediado es el activismo que tiene en su estructura base la utilización de la técnica para realizarse, todos los tres casos centrales aquí investigados, Anonymous se consolida para el mundo en acciones directas, acciones con características del Hackactivismo, como la #OpTequila o la #OpMaleducados en Chile. El discurso central de las agrupaciones de Anonymous aquí estudiadas esta vinculada a la búsqueda de un espacio libre, con comunicación abierta, sin restricciones, las luchas por la libertad de prensa, por el no control de la red puede ser vista en todos los casos anteriormente presentados.

En los tres países encontramos distintos discursos que parten de una misma premisa; la que ser Anonymous significa componer parte de los 90% del pueblo, mismo con formas bastante diferentes de expresar este discurso. Encontramos en México y en Chile un discurso más claro de acción social, en contra de los banqueros, de las grandes instituciones, promoviendo divulgación de otras luchas por el mundo, incluso algunas veces nos deparamos con divulgaciones entre colectivos, como Chile

divulgando noticias de Brasil. El caso brasileño tiene diferentes posiciones políticas bastante claras, las divergencias tenían tal grado de diferencias en la forma de constituir la política que nasce otro colectivo con propuestas políticas con una discusión de mayor complejidad.

Entre todas las diversidades en las formas de actuar, encuentro como uno de los eje centrales y la formación de Anonymous como colectivo y que se reproduce en diversos discursos de todos los colectivos, es la relación que establece Anonymous de justiciar otros grupos, gobiernos, y empresas, con esto queremos decir que los Anonymous a partir de un enjuiciamiento moral, eligen propuestas políticas y acciones que no componen parte del ideario de sus agentes, y por demanda buscan propagandear acciones, castigar y reprender determinadas actitudes. Esto pudo ser visto en las páginas vinculadas a empresas de transportes, donde se sustituía el contenido por símbolos del colectivo, o en los ataques DDos promovidos en la Operación Tormenta del Sur.

Somos Anonymous

Identificarse con la idea de Anonymous significa desarrollar una opción de vida, no existen presupuestos mínimos, no existen órdenes superiores, ni líderes, lo que pide Anonymous es que se divulguen las ideas y esto significa poder compartir el conocimiento técnico, el flujo incontrolable de informaciones; significa re-significar y transformar la idea de anonimato recurrente en las redes en un acto político. Hacerse del anonimato como herramienta de lucha, como derecho irrevocable, aún cuando no se haga uso de este derecho, defienden las posibilidades, y esto aparece en todas las principales luchas de las agrupaciones de Anonymous, por una internet que mantengan sus características así como el uso que

se da a estas características. Significa entender que el derecho a la información es el principio que originó la idea y ésta es la única reivindicación “universal”, la única que encontramos en todos los grupos estudiados; la libertad de flujos de información, el libre transitar por el rizoma que estructura la red.

Cuando seleccionamos los grupos aquí estudiados, buscamos siempre responder un cuestionamiento, ¿bajo qué identidades los Anonymous quieren ser reconocidos? Cada colectivo seleccionaba un lugar para donde caminar, el ejemplo más representativo que encontramos viene de Brasil donde la identidad de Anonymous está en disputa: Anonymous Br4asil, Anonymous Brasil y Anonymous FUEL, tienen concepciones distintas de actuación política, y esto significa que cada quién tenga su agrupación propia, cada grupo se identifica conforme sus demandas internas. Son agentes políticos por excelencia, con identidades que se construyen en la acción política, en acciones por demandas específicas pero que coexisten en el desacuerdo de las propuestas macro políticas, cada uno representando grupos sociales distintos pero que cambian de posiciones según el momento histórico.

Cuando inicié este trabajo uno de los principales cuestionamientos buscaba entender cómo se desarrollaban las vivencias mediadas y como los ideales de los Anonymous contruidos colectivamente dentro del ciberespacio dialogaban con las relaciones materializadas; “¿Cómo pensar en los ideales colectivos defendidos por Anonymous, si estos no se configuran como agrupaciones necesariamente materializadas, pero construyen acciones en estos sentidos?”. Creo que la respuesta de estas indagaciones está en las propuestas de acción de Anonymous, esto incluye las participaciones en las asambleas de 132, las marchas internacionalizadas y las constantes convocatorias, específicamente para los casos de Brasil y México, donde los símbolos de Anonymous participaron

activamente del imaginario de las manifestaciones en las calles de todo país, además de acciones de hack/ciber – activismo.

A priori tenemos la impresión de que más que la configuración de nuevos colectivos, los Anonymous plantean un nuevo ideal, presentando una nueva propuesta de sentir y vivenciar la utopía, buscando confluir las múltiples posibilidades de particularismos y actores bajo una nueva propuesta. En un trabajo de estas características me parece demasiado pronto intentar delimitar cuales son las utopías de Anonymous, pero creo que hay la capacidad de indicar algunos caminos existentes en los 3 caso de América Latina.

Somos una Legión

“Somos 99%” luchando contra el 1% de ricos que quieren controlar el mundo, esta es la máxima que utilizan los Anonymous para auto definirse. Una búsqueda por la representatividad de ser pueblo, la parte excluida de la sociedad, de direccionar las acciones y ganar legitimidad. Así como la volatilidad de sus definiciones, la idea de legión se acerca a las multitudes; es un ayuntamiento de personas bajo un significante común, sea este geográfico, ideológico, simbólico, etc. Una multitud de personas que no aceptan más las formas con que sus vidas son conducidas, que quieren cambios, y como en diversas otras esferas de sus vidas, eligen formas de modificar lo que no comparten, pero ahí se hacen bajo la idea de colectividad y estas se agrupan según sus demandas internas.

La legión de anónimos es el rompimiento con la idea de discurso unificado, de un grupo homogéneo; un rompimiento con la lógica cartesiana de oposiciones entre lógicas identitarias que no buscan centros, que se valen de una lógica dispersiva y que forman centros por demandas específicas, con un

funcionamiento intensivo y efímero. Ahí el anonimato asume la acción de identificación y desidentificación de los sujetos en los procesos de des-localizar y re-localizar con acciones intensivas.

Esta multitud está formada por todo tipo de actores en disenso con la estructura vigente que se rebelan a la orden establecida. Son nuestros valientes rebeldes, personas que utilizan su descontento de forma organizada, en grupos, colectivos, o bajo una idea y que se manifiestan de las más variadas formas sin aceptar pasivamente. Así como nos direcciona Librelato al leer la obra del teórico anarquista Michael Bakunin, “ la revuelta y la rebeldía, como categorías fundadoras del progreso social, como un principio constituyente, como una potencia constituyente, potencia creadora, por detrás del grito de NO!” (Librelato, Leo Vinicius. p 20)

Esta potencia creadora que aparece por tras del grito de “no”, constituye la revuelta y la rebeldía apareciendo en las acciones de esta legión de actores, que existen en flujos de multitudes en las acciones directas en contra de las actuaciones que nos comparten sus agentes. La búsqueda por justicia social e igualdad de oportunidades promovida por los Anonymous, está directamente vinculada a su acción de ciber/hacker – activistas, que actúan según las demandas, esto significa que la proposición del colectivo tiene una forma de actuación de justiciar determinadas esferas sociales, o sea que las acciones de Anonymous las podemos comprobar en los casos comentados anteriormente; nacen a partir de un agravio social y se construyen con base en acciones directas de castigo y represión. Esto se confirma cuando pensamos en las actividades de Anonymous desde su principio como la actuación en contra de la Scientology, o en contra de las empresas que boicotearon Wikileaks y Julian Assange, o en América Latina cuando al oponerse al aumento de los precios, Anonymous Brasil, México y Chile derrumban diversas páginas del gobierno. Estas acciones

aparecen constantemente en la forma de hacer justicia de los Anonymous.

No perdonamos

Las acciones de los Anonymous en toda América latina son basadas en la idea de una memoria colectiva, una necesidad de construir sus acciones sin olvidar todo lo que ocurrió en el pasado, cuando revisé el sitio de Chile, éste posee hoy diversas menciones a la dictadura del país; el caso mexicano también es bastante simbólico ya que todo el desarrollo del 132 en conjunto a las acciones de Anonymous viene con decires que apuntan para una insatisfacción histórica con el PRI, partido el candidato Enrique Peña Nieto, actual presidente del país.

Este discurso genérico, este amplio entendimiento de la política, hace que los Anonymous tengan una larga aceptación. En este proceso una gran cantidad de personas acaban por identificarse con sus ideales que nos remiten a formas de igualdad social, de confluencia entre los pueblos y de libertad en las redes. En este proceso entendemos que existen dos grandes grupos que componen los Anonymous; el primero que tiene que ver con su base de apoyadores, gente que se ve reflejada en los ideales de Anonymous, acompaña sus posteadas en las redes pero no participan necesariamente de las acciones o de las organizaciones internas de las agrupaciones, pero constituyen las grandes masas que auxilian los activistas en la red, como se puede notar en los casos presentados, con destaque para el caso brasileño, por la velocidad que crecieron los grupos. La segunda agrupación, son sujetos que se organizan y actúan con Anonymous, esto significa decir que estos se agrupan conforme desean y utilizan la simbología y firman sus producciones como parte de los Anonymous. Son lo que entendemos como activistas virtuales, agentes que no poseen

un amplio conocimiento técnico pero que son fundamentales en la actuación que se propone Anonymous como ser un propagador de las libertades. Son agentes que suman al colectivo y que aunque no tengan un conocimiento tan específico, actúan en las más variadas áreas como divulgación, medios sociales, producción de materiales u organización de reuniones.

En medio de estos, encontramos dos grandes grupos, los que aquí denominamos de piratas de la Internet y que son los piratas que saquean informaciones o atacan otras pandillas en este mar de información y así desarrollan sus actuaciones y prácticas. Son piratas que siguen demandas, que roban riquezas, que promueven tormentas en la Internet; son incontables estos agentes que atacan de donde sea, y muchas de las veces no puede ser descubierta promoviendo pánico al gran poder que depende de la Internet y la quiere controlar. El pánico de que ese control sea materializado llevó a los Anonymous como enemigos declarados de gobiernos como los de Estados Unidos. La importancia de este proceso me quedo clara cuando vi la actuación de los Anonymous Chile, que con poca participación del ciberactivismo, pudo organizar grandes ataques que lograron sacar diversas páginas vinculadas al gobierno de Chile.

Tamaño es el ímpetu de controlar que las grandes instituciones del mundo, públicas o privadas, utilizan a los corsarios. Corsarios son lo que entendemos como piratas pagados, agentes que tienen el conocimiento técnico pero que lo utilizan para las gran empresa, son pagados por gobiernos o particulares para atacar, descubrir y rastrear piratas. Aquí vemos una disputa entre poderes; de un lado el poder instituido en un intento por mantener y conquistar el mar y del otro agrupaciones que quieren que todos puedan navegar, y se para garantizar este derecho es necesario actuar, lo hacen reprimiendo, castigando o justificando para que así sea.

Por fin, tenemos los artesanos que muchas veces coinciden con los piratas en las acciones realizadas por los mismos agentes que ejecutan las actividades de hackeo. Esto ocurre debido al amplio conocimiento técnico y al vínculo ideológico que se establece con los Anonymous. Estos artesanos, uniendo la capacidad manual y utilizando las herramientas de nuestro tiempo, desarrollan nuevas herramientas en la búsqueda de una Internet más libre, sean estas utilizadas como facilitadoras tal y como pasa con todas las plataformas libres como el ejemplo de Linux y casi todos sus complementos o ya sea con herramientas para plataformas propietarias pero con opciones libres tanto para la acción directa, como para la acción cotidiana pero siempre con opciones que busquen no aprisionarnos a las grandes empresas ni a los gobiernos. El quehacer de estos artesanos aparece en grupos como los Anonymous Brasil que tienen aplicativos para divulgar informaciones o aplicativos de colectivos de Anonymous para las construcciones de proyectos como navegadores anónimos, redes sociales propias o páginas de los movimiento

No olvidamos.

Esta estructura esta puesta al conflicto luchando por lo que juzguen ser más justo, cada grupo, cada colectivo, cada quien utilizando la reivindicación que más le toca individualmente, que más les toca colectivamente en un intento de cambiar el mundo, de modificar las relaciones. Desarrollan sus experiencias valiéndose de un funcionamiento autónomo, con centros temporales, sin futuro, en flujos de devenir, y se agrupan en una multitud, en una legión, como estrategia de combate; la estrategia es la unión, unir el 99%, aunque en una infinidad de pedidos.

La idea no es componer el consenso sino luchar, organizarse, repartir y producir información, utilizar el conflicto para producir

nuevos eventos; es quedarse siempre en alerta, y esto representa “no olvidar”. Una memoria colectiva es siempre más fuerte que una individual, y no dejar que injusticias se queden en el limbo de la política es siempre recordar, es poner delante de los procesos la lucha; el bien colectivo, crear espacios de convivencia y organización, esto es lo que hace Anonymous sea tan grande: la ansia de las personas por lo nuevo, por los cambios.

Todo esto puede ser visto en Anonymous Latinoamérica, las ganas de organizarse, de organizar la sociedad, de crear espacios de debates, de construcción de lo nuevo, de hacer del ciberespacio un lugar de encuentro, de promover la justicia social y que esta consciencia pueda materializarse en otros espacios. Anonymous Brasil, Chile y México, son representantes de esta nueva forma de acción política, con las particularidades de cada proceso buscando promover aperturas de dialogo, lograr nuevos derechos para las redes y promocionar la rebeldía como práctica cotidiana, desde sus hogares, implementando el derecho a rebelarse.

Espérenos

* **Rodrigo Ardissom de Souza** Graduado en Ciencias Sociales por la Universidad Federal de Santa Catarina (2011) Trabajó vinculado al núcleo de Sociología de la Juventud (UFSC) bajo coordinación de la profesora Doctora Janice Tirelli. Tiene especialización en Herramientas Multimedia para Investigación Social en la Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM (2012) y Especialización en Antropología Cultural por la UAM-MEX (2013). Maestría en el curso de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa. (2014). Doctorante en Antropología Social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia - México en la Línea de Semiótica de la Cultura y transdisciplina, con una investigación que problematiza la relación de la technopolítica, los derechos digitales y la constitución del sujeto complejo

referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: UnoChapecó, 2009.
- ALCANTARA, Hugo Alberto Figueroa. Juegos de Identidades en el Ciberespacio. *Revista Digital Universitaria*, Vol2. N.4, 2001.
- ALCEDO, Evelio. Identidad y formación. Entre Hegel y Paul Ricoeur. *Revista de Educación y Ciencias Sociales*. Universidad Simón Rodríguez Nueva Etapa. Año XVIII. N° 36. Caracas, 2009
- BARBOSA, Susana Raquel. La idea de técnica y tecnología en un escrito temprano de Herbert Marcuse. *Rev. iberoam. cienc. tecnol. soc.* vol.7 no.19: Ciudad Autónoma de Buenos Aires jul./dic,2012. Accedido en 6/03/2014 http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S185000132012000200006&script=sci_arttext
- CANCLINI, Nestor G ; CRUCES, Francisco ; URTEAGA, Maritza. *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Fundación Telefonica. 2012
- CANCLINI, Nestor G. *Diferentes, desiguales y desconectados*. México, Gedisa. 2005
- CASTTELS, Manuel. *Galáxia da Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. *A Sociedade da Informação*. Vol 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999
- _____. *Redes de indignación y esperanza*. Madrid: Alianza Editorial. 2012
- _____. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial. 2009
- COHN, Gabriel. (1993) A teoria da ação em Habermas. In: CARVALHO, M. C. B. de. *Teorias da Ação em Debate*. São Paulo: Fapesp: Instituto de Estudos Especiais, PUC.
- COLEMAN, Gabriella E.; HILL, Benjamin. (2004) *The social production of ethics in Debian and free software communities: anthropological lessons for vocational ethics*. 2005.
- COLEMAN, Gabriella. “Our Weirdness Is Free: The logic of Anonymous — online army, agent of chaos, and seeker of justice”. *Triple Canopy*. Retrieved 22 January 2012.

- DANTAS, Marcos. (1999) Capitalismo na era das redes: trabalho, informação e valor no ciclo da comunicação produtiva. In: LASTRES, M.H.M.; ALBAGLI, M. (org.). **Informação e globalização na era do conhecimento**. Rio de Janeiro: Campus.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo, Editora 34, 1999.
- LEVY, Steven. Hackers: **Heroes of the Computer Revolution**. New York, Penguin Books, 2001.
- MONTEIRO, Silvana Drumond. O ciberespaço: o termo, a definição e o conceito. **DataGramZero**: Revista de Ciência da Informação, v. 8, n. 3, p. 1-18, jun./2007. Disponível em: < http://www.dgz.org.br/jun07/Art_03.htm>. Acesso em: 03 maio 2010. RAMAL, An
- PEIRANO, Marta; UGARTE, David de. Richard Stallman: software livre não é pela direita nem pela esquerda. **Linux Logic**. Disponível: http://www.geocities.com/CollegePark/Union/3590/direita_esquerda.html.
- RECUERO, Raquel da Cunha. **Teoria das redes e redes sociais na internet**: Considerações sobre o Orkut, os Weblogs e os Fotologs. Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Católica de Pelotas. Porto Alegre, 2004. Accedido 14/03/2014 <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/121985795651418859729998795470196200751.pdf>
- ROVIRA, Guiomar. "Movimientos sociales y comunicación: La red como paradigma". En **Anàlisi**. Quaderns de comunicació i cultura, Nº 45. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 2012 Junio. En línea: <http://www.analisi.cat/ojs/index.php/analisi/article/view/n45-rovira/n45-rovira>.
- _____ **Zapatistas sin fronteras**. Las redes de solidaridad con Chiapas y el altermundismo. México: Ediciones Era, 2009.
- _____ México, #YoSoy132. ¡No había nadie haciendo el movimiento más que nosotros!", en AGULAR, S. (Ed.), **Anuari de conflicte social** 2012, Universitat de Barcelona, 2013.
- SILVA, Carlos Alberto F.; Michéle Tançman. **A dimensão sócio-espacial do ciberespaço**: uma nota
- SOUSA, Janice T. P. Insurgências juvenis e as novas narrativas políticas, **Revista de Estudos Jovens**, Centro de Investigación y Estudios de la Juventud, n. 22, México, 2005
- SZABO, Inácio. Informação e inteligência coletiva no ciberespaço. TASCÓN, Mario; Quintana, Yolanda. **Ciberactivismo**. Las nuevas revoluciones de las multitudes conectadas. Madrid: Catarata, 2012.
- STALLMAN, Richard. Ataque, não: protesto! O Estado de S.Paulo, blog do caderno Link, 3 jul. 2011. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/link/ataque-nao-protesto/>>. Acesso em 7 dez. 2011
- STALLMAN, Richard. **Free Software Free Society**: Selected Essays of Richard Stallman. Edited by Joshua
- UGARTE, David. O poder das redes (em português) _____ **Breve história del análisis de redes sociales**, 2007. _____ Redes para ganar una guerra. **11M**, 2004.
- VEGH, Sandor. "The Media's Portrayal of Hacking, Hackers, and Hacktivism Before and After September 11". In: **First Monday**, vol. 10, n. 2, February/2005. Disponível em: http://firstmonday.org/issues/issue10_2/vegh/index.html. Acesso: 20/10/2009.
- TURKLE, Sherry. Sherry Turkle: Fronteiras do Real e do Virtual entrevista a Federico Casalegno. Revista FAMECOS (Porto Alegre), n.11, Porto Alegre, 1999. - _____ La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet. Barcelona: **Paidós**, 1997.
- _____ Recensões. A vida no ecrã. A identidade na era da Internet. **Sisifo / Revista de Ciências da Educação**. No. 3, Maio/Agosto, 2007.

Artitudes na Internet: gratuidade, anonimato e guerra ontológica no compartilhamento de bens culturais entre redes distribuídas

Attitudes on the Internet: gratitude, anonymity and ontological war in sharing cultural goods among distributed networks

Thiago O. S. Novaes*

Resumo

Este artigo tem por objetivo contrastar a ideia de troca recíproca de bens culturais face à disponibilização anônima e gratuita de riquezas entre redes distribuídas na Internet. Trata-se de propor um novo híbrido humano-máquina que, impulsionado pelo caráter não rival e a velocidade de circulação de bens culturais, resulta da ação de anonimozgratuitos. O surgimento de um volume enorme de batalhas jurídicas em torno de direitos autorais sobre arquivos de música, vídeo, jogos, etc., ao se limitar a localizar um pólo emissor e outro receptor, separando também criador e consumidor, traduz-se como uma disputa que engloba um mesmo pressuposto onto e epistemológico, a partir da ideia de “indivíduos trocando coisas”. Tal fórmula vem tomando o lugar sobre a reflexão de princípios, certos modos de ser que perderam a eficácia com novos funcionamentos e associações contemporâneas entre técnica e cultura. Assumindo como referência o funcionamento do software BitTorrent na Internet, pretendo apresentar, com anonimozgratuitos, novos modelos, tanto para a forma habitual atribuída à produção autoral individual, quanto para o compartilhamento de bens culturais em sua condição de abundância, não sob as limitações da escassez. Inventando novo sentido social para a circulação de bens culturais, o fenômeno que nos chama a atenção vem ganhando evidência no espaço deixado pela representação do self, de ênfase na propriedade e acúmulo de reconhecimento.
Palavras-chave: Artitude; gratuidade; anonimato; torrents; guerra ontológica.

Abstract

This article aims to contrast the idea of reciprocal exchange of cultural goods with the anonymous and free availability of wealth among distributed networks on the Internet. Proposing a new human-machine hybrid, driven by the non-rival character and the circulation speed of cultural goods, we want to describe the action of anonimozgratuitos. The emergence of a huge volume of copyright battles over music files, video, games etc., by simply locating an emitter pole and another receiver pole, also separating creator and consumer, translates a dispute which encompasses the same onto and epistemological presupposition, the very idea of “individuals exchanging things”. Such a formula has taken place over the reflection of principles, certain modes of being that have lost their effectiveness with new functions and contemporary associations between technique and culture. Taking as reference the operation of BitTorrent software on the Internet, I intend to present, with anonimozgratuitos, new models, both for the usual way attributed to individual authoring production trying to think the sharing of cultural goods in its condition of abundance, not under the limitations of scarcity. Inventing a new social meaning for the circulation of cultural goods, the phenomenon that attracts attention is gaining evidence in the space left by the representation of the self, with an emphasis on ownership and accumulation of recognition.
Keywords: Attitude; gratitude; anonymity; torrents; ontological war.

Introdução

O debate em torno do licenciamento de propriedade intelectual na Internet já conta com pelo menos duas décadas de acúmulo e muita disputa. Após a emergência das licenças Copyleft, que fundamentam as liberdades de produção, compartilhamento e crescimento do software livre, a crítica à indústria que se situava como intermediária e verdadeira detentora de direitos sobre a produção artística e cultural passou a considerar as licenças Creative Commons – CC – como caminho para a construção da chamada Cultura Livre. Embora distintas, ambas as licenças se baseiam na restituição dos direitos de autor para possibilitar a ampliação da circulação e construção dos bens comuns, tentando que escapem da lógica mercantilista de consumo de riquezas. Visando enfrentar o primado canônico da autoria, surgiu em seguida o conceito de Copyfight, denunciando a lógica perversa por detrás das CC, assumindo o desafio de desconstruir categorias intrínsecas ao regime de propriedade intelectual e garantir um terreno fértil para os bens comuns, tornando indistintos produtores e consumidores e proclamando uma nova era de lutas na Internet, preconizadas por Hakim Bey como guerrilhas ontológicas. As redes sociais ainda não tinham a importância de hoje e os serviços gratuitos privados concorriam largamente com alternativas autônomas, que protegiam a privacidade e o interesse dos usuários, não do monitoramento do mercado e governos. O capitalismo vigilante passou então a avançar a largos passos sobre os espectadores da Internet ao mesmo tempo em que o ativismo digital se munia de novas ferramentas de produção de anonimato e territórios de consumo livres, operando mesmo de dentro do coração das empresas, instituindo moedas próprias e um espaço antes impensável de consumo, conhecido como *Deepweb*. Embora a alienação técnica domine hoje o cidadão comum, consumidor de um modelo de progresso técnico de obsolescências programadas, ela não atinge a totalidade social desejada pelo controle: pessoas que

supostamente habitam seus respectivos países, pertencem também a diferentes mundos técnicos, e vivenciam, quer queiram ou não, os resultados de uma guerra sem previsão de trégua ou dia para terminar. Como afirmava Donna Haraway em meados dos anos de 1980, “o ciborgue é nossa ontologia”.

Este artigo tem o objetivo retomar o debate teórico em torno da assim chamada “economia da dádiva” na Internet e relacionar alguns de seus postulados com a noção de indivíduo proprietário de tudo que produz, chamando a atenção para a *tecnicidade* que permite a circulação de arquivos de computador entre redes distribuídas na Internet. Caracterizada por uma imaterialidade abundante, esta circulação significa ignorar muitas vezes o regime de propriedade intelectual que, em tese, protege os interesses dos criadores, dos artistas, mas é hoje realizada por não importa quem, não se sabe de onde. Para além do dilema entre “piratear” o trabalho de alguém ou concordar com a monetarização sobre os arquivos que circulam na Internet – para efetuar uma remuneração mais ampla e justa – decidi explorar uma prática social que opera tanto com a noção de dádiva, que possui suas próprias regras de circulação, contrastando-a à circulação de mercadorias, resultando em uma *artitude*, onde prevalece uma inovadora relação social ancorada na noção de gratuidade. Fruto de um híbrido de piratas-doadores, trata-se de tentar caracterizar uma invenção técnica praticada e compartilhada por *anonimozegratuitos*, uma ferramenta ontológica que visa expressar uma continuidade, um imbricamento humano-máquina ainda pouco explorado na teoria social contemporânea. Como uma força que parte de arranjos surgidos com a Internet, o objetivo é analisar os fundamentos e ajudar a implodir conceitualmente os regimes que limitam nosso acesso às riquezas, artificializando desde uma economia da escassez até nossa forma de nos constituirmos como pessoas.

A Teoria da Dádiva na Internet

O tema da dádiva desperta muito interesse e muita controvérsia quando é transportado para o debate sobre circulação de riquezas na Internet. De um lado, porque se trata de um objeto de estudo que remonta às origens da antropologia, onde reina uma tradição sobre a maneira como as sociedades sem estado se sociabilizam, dificultando uma passagem impune para as sociedades informatizadas. De outro, porque a dádiva se mostra, para alguns críticos, um obstáculo à compreensão sobre a natureza da circulação de abundâncias, onde as regras de reconhecimento, e mesmo a ideia de troca, soam inadequadas e ultrapassadas por tecnologias amplamente adotadas socialmente.

Trazendo algumas perspectivas de autores selecionados, pretendo desenvolver um argumento que atravessa um conjunto de questões sobre a dádiva e a mercadoria, e sugerem a necessidade de um conceito complementar para falarmos da circulação de bens na Internet. Tenho como horizonte de investigação a invenção da gratuidade no mundo virtual. Assim, em ambiente virtual, onde impera a abundância, e não a escassez, a oposição entre dádiva e mercadoria não só não dá conta da circulação veloz de riqueza entre redes, como se torna ineficaz sob o avanço do movimento em defesa do *commons*, que está engajado na constituição de acervos e territórios de comunicação livres. Neste artigo, esse comum tem origem muitas vezes no valor da gratidão (SIMMEL, 1992), e é construído através de uma contribuição específica operada por *anonimozegratuitos*.

Para pensar esse acervo/território comum de acesso e produção, gostaria de adotar uma perspectiva que nomearei de cultura material da informação. Dessa forma, ao invés de destacar as já tão conhecidas motivações para a troca, como a obrigação,

o contrato, o pagamento ou crédito, tão caras a advogados e intermediários da indústria cultural, espero apresentar com *anonimozegratuitos* um imbricamento de relações que tanto evita a projeção de um *self* para o reconhecimento sobre sua ação/trabalho, quanto demonstra a viabilidade da manutenção de acervos/territórios comuns a partir de valores e práticas compartilhados gratuitamente por não importa quem.

O contexto que surge é marcado pela passagem de uma certa natureza tangível dos bens culturais – como textos, música e vídeo, que se apresentavam sob a forma de bens materiais como livros, fitas-cassete, discos de vinil – para um regime onde são compartilhados e consumidos cada vez mais de acervos-nuvem, de bases imateriais de informação acessíveis na Internet. Essa mudança, que pode parecer de uma obviedade sem maiores consequências, implica, para alguns estudiosos da teoria de novas mídias, em uma questão crucial: como entender essa nova constituição do valor do acesso, que representa o próprio modo de existir dos atores em questão? Pensar a circulação dessas riquezas significa enfrentar uma situação diversa da produção e consumo de bens escassos, na qual a materialidade configurava claramente as rotas de troca, organizava os regimes de remuneração e reconhecimento, e dava conta teoricamente do trânsito tanto de mercadorias como de dádivas. Porém, onde não há mais reconhecimento, nem remuneração, existe ainda a troca? Que noção de autoria podemos caracterizar no arranjo específico em que estão mobilizados tanto anônimos quanto tecnologias de produção coletiva de conhecimento?

O problema que elaboramos tem como objetivo refletir sobre a noção de pessoa mobilizada na autoria e criação de propriedades, dentro de um contexto cultural onde predomina o controle e a manipulação do inato. Para analisar o fluxo abundante de arquivos digitais contendo músicas e vídeos, majoritariamente, precisamos desconstruir os pressupostos que

alimentam e legitimam o atual sistema de reconhecimento sobre a produção artística e constituem a base da noção de pessoa que confere direitos de autoria ao indivíduo criador. Porém, uma tal abordagem não pode prescindir de tentar compreender uma relação entre humano e técnica distinta de uma apropriação utilitarista, onde o humano é considerado sinônimo de indivíduo, unidade criadora detentora de direitos, e a técnica algo de que se valem indivíduos para restituir e impulsionar práticas sociais sobre ou na natureza. Se bem sucedido, o argumento deste artigo pretende sustentar que nem o humano pode ser definido como um indivíduo por detrás da técnica, nem a técnica se resume a facilitadora ou restituidora de atividades previamente concebidas, naturais, abrindo espaço para uma reflexão sobre as *artitudes*, comportamentos sociais próprios de uma vida onde trabalho e não-trabalho se confundem e a arte deixa de ser contemplativa, ou sagrada, e passa a pertencer a um desfrute cotidiano, insubmisso, indisciplinar, tecnoestético.

Ontologias sem Licença na Internet

Os produtos resultantes do trabalho inventivo de uma pessoa, quando passam a circular socialmente, ganham nome jurídico de *bens móveis* e transitam de acordo com uma lei que, no Brasil, pretende proteger os interesses do autor, a lei 9.610/98. Atualmente, esse regime enfrenta a ação da *pirataria*, a cópia e distribuição de bens culturais sem a permissão explícita do autor. Entende-se, por outro lado, que o avanço de tal prática é reflexo de uma influência crescente que o modelo de abundância e circulação veloz de informação vem exercendo sobre o controle e artificialização da escassez de bens culturais. Além do lugar social do objeto de arte, interessa-nos perguntar sobre quem decide quem é o artista e o que as novas tecnologias estão ajudando a mudar na forma de produção de arte tanto individual como coletiva.

[1] “O esquema hilemórfico, de origem aristotélica, tem servido de paradigma universal das operações técnicas e inventivas e, por extensão, para se pensar a gênese do real. Apesar de sua aparência de universalidade explicativa, diz Simondon, o hilemorfismo não é senão tecnológico de modo muito restrito, uma vez que tende a objetivar excessivamente a função do ser vivo. O objeto técnico individuado é pensado como tendo uma individualidade com referência à intenção de uso e, unicamente por intermédio dela, à intenção de fabricação. A partir de um caso extremamente simplificado de ação técnica, o hilemorfismo capta os tipos mais do que os indivíduos, os exemplares de um modelo mais do que as realidades na sua singularidade”. (DÍAZ-ISENRATH, 2008, p. 150).

Situado à margem do confronto dessas posições, que polarizam a produção e o consumo de bens culturais, interessa-nos apresentar a prática de anônimos que permite contrastar ao discurso dos pressupostos inatos da autoria a noção de produção coletiva de multidivíduos (ALMEIDA, 2009), pessoas expandidas com as novas ferramentas de criação. Com essa expansão, irrompe uma outra relação entre *coletivo e técnica* que questiona a separação hilemórfica¹ entre arte e artefato, entre forma e conteúdo, trabalho e não-trabalho, expondo, assim, uma certa limitação contida no imaginário que projeta a utilidade como valor intrínseco e exclusivo à existência das coisas em relação aos sujeitos, que, em nosso caso, referem-se aos indivíduos criadores.

A troca recíproca de arquivos utilizando meios técnicos concorre assim com uma outra versão que, ao assumir o caráter não rival e a velocidade de circulação da informação, aproxima a autoria do consumo de riquezas compartilhadas. A propriedade, passando a desempenhar outro papel que não o da fixidez, está a serviço do movimento, do deslocamento. Assim, a existência dos bens culturais pode não se limitar a entrar em comum acordo com o destino das coisas fabricadas para troca, em que o respeito ao funcionamento legal de circulação para consumo particular é desobedecido e posto em evidência por uma ação compartilhada entre milhões de pessoas que não se veem com razões para evitar a “pirataria”. O surgimento de um volume enorme de batalhas jurídicas em torno de direitos autorais, demonstrando as posições assumidas pelas partes interessadas em um sistema de distribuição e acesso entre redes, ao se limitar a reproduzir uma disputa dentro de um mesmo pressuposto ontológico e epistemológico, o de *indivíduos trocando coisas*, toma o lugar sobre a reflexão de princípios, certos modos de ser que perderam eficácia com novos funcionamentos e associações entre técnica e cultura, sendo hoje suplantados por modelos emergentes, tanto de autoria quanto de acesso à educação e à cultura.

A ampliação das redes na Internet sugere o formato de *anonimato-arquipélago*, em oposição ao *autor-ilhado*, para produção e compartilhamento de informação, relação esta constituída a partir de um valor correlato para o tratamento de outros bens compartilhados na natureza sob a ética da *gratuidade*². Inventando novo sentido social para a circulação de bens culturais, o fenômeno que nos chama a atenção vem ganhando evidência no espaço deixado pela representação do *self*, de ênfase na propriedade e acúmulo de reconhecimento.

A emergência da abundância na circulação de bens nos leva a refletir sobre a observação de Alain Testart (2001) de que a origem de muitas confusões nas descrições etnográficas sobre economia da dádiva está na indistinção das funções que têm os verbos latinos *dare* e *donare*. Em primeiro lugar porque o verbo *dare*, conforme nos lembra o autor, pode ser usado para exprimir qualquer movimentação, qualquer transferência, aludindo tanto à dádiva quanto a qualquer outro trânsito de bens. Ao invés de doar, o verbo dar (em francês *donner*) explicita uma circulação que não é regida pelas regras em geral aplicadas sobre as dádivas.

Essa confusão, acredita Testart, desencadeou outros equívocos, já que, não sabendo diferenciar *dare* de *donare*, a antropologia não teria conseguido definir claramente o que era uma dádiva, e, por isso, tendeu historicamente a superestimar seu papel nas sociedades primitivas. Ao desconfundir *dare* e *donare*, outra conclusão ganha importância: que a troca é o contrário da dádiva, assim como aquilo que é pago é o oposto daquilo que ganhamos de forma gratuita. Diferentemente do entendimento que prevê o interesse individual na disponibilização de bens culturais sendo recompensado por uma abundante presença promovida por anônimos, tal como sugere o pensamento liberal com foco no indivíduo³, importa aqui especular sobre uma continuidade humano-máquina que destaca na relação

[2] “No direito romano, aquilo que chamamos hoje de recursos naturais são então gratuitos e sagrados, e gratuitos porque sagrados, excedendo o humano em sua natureza ou em sua dimensão, esse último sendo um simples usuário, um usufrutador e não um proprietário da natureza.” Collectif d’Artistes. “Inventar a Gratuidade” (Trad. Thiago Novaes). In: Apropriações tecnológicas - emergência de textos, idéias e imagens do submidialogia#3. Org. BRUNET, K. Salvador: Edufba, 2008.

[3] Ver BARBROOK, Richard. “The High-Tech Gift Economy”, 1998. disponível em: <http://firstmonday.org/article/viewArticle/1517/1432> Acesso em 10 de abril de 2017.

de gratidão aquilo que permite ir além do reconhecimento ou interesse individual na circulação de riquezas. Conforme define Georg Simmel:

“A gratidão completa a ordem legal. Toda relação humana repousa sobre a dádiva e a contra-dádiva equivalente. O retorno equivalente de inúmeras dádivas e serviços pode, contudo, ser obtido por contrato. Em todas as trocas econômicas que tomam uma forma legal, em todos os acordos estáveis para um serviço, em todas as obrigações e todas as relações legalizadas, a forma legal reforça a reciprocidade dos serviços e garante essa interação sem a qual o equilíbrio social e a coesão não existem. Existem, contudo, inúmeras relações sobre as quais a forma legal não se aplica, e para as quais o contrato para retorno do equivalente da dádiva está fora de questão. Nesse caso, a gratidão completa a interação de serviços recíprocos, que se estabelece mesmo que o retorno dos serviços não esteja garantido por pressão externa. A gratidão, como mostrei para honra, completa a ordem legal.” (SIMMEL, 1992, p. 51-52).

Assim, conclui o autor, mesmo considerando a eficiência da circulação de dádivas na produção de alianças, não existe equilíbrio nesse sistema, especialmente se entendemos sua produção como potência que se atualiza, e não como uma dívida que pode nunca acabar.

“O que chamamos habitualmente de gratidão, e o sentimento que lhe deu nome, estão muito além da forma comum de agradecimento por uma dádiva. Poderíamos mesmo dizer que nesse caso a gratidão não consiste em um retorno de uma dádiva, mas dentro da consciência de que uma dádiva não pode ser retribuída, que alguma coisa situa o destinatário em uma posição durável de respeito diante do doador e lhe faz tomar consciência do caráter infinito da relação que não pode ser nem rompida nem concretizada pela retribuição de uma dádiva nem por uma outra ação.” (SIMMEL, 1992, p. 56).

Se preocupa às instituições econômico-jurídicas o estatuto da troca que envolve trabalho e propriedade imaterial de maneira a manter o equilíbrio entre o interesse privado do criador e o acesso público, retorno inevitável, da cultura ao comum da cultura, a autoria e a responsabilidade sobre a circulação de bens intangíveis convivem hoje em distintos modelos de produção, circulação e relação humano-máquina que não os fundados na separação entre natureza e cultura, indivíduo e sociedade, doador e receptor⁴. O fluxo veloz de circulação de riquezas na Internet estabelece, então, em nosso entender, uma importante distinção da economia da escassez: o compartilhamento de arquivos de computador não carrega necessariamente a forma da troca!

Neste sentido, queremos discutir se a troca da dádiva que caracteriza a criação de relações entre pessoas (opondo-se às relações entre coisas mercantilizáveis), mas, ainda fundada na reciprocidade, poderia significar, antes, a valorização do ato gratuito contribuinte de um repositório comum, de bens comuns. A reciprocidade, implicando em uma memória de dados alimentada pelo trabalho coletivo, contudo, não se reconhecera no pagamento de uma dívida, ou se limitaria a responder a uma demanda social troquista, mas, ao contrário, acabaria por atacar o ponto de partida de todo esse sistema que é o *equilíbrio* (VILLELA, 2001, p. 206).

A circulação de informação, mais que a noção de armazenamento, comporta sem problemas a existência de parasitas nesse sistema, sobretudo porque se atualiza constantemente e trabalha com a abundância. A técnica, outrora restituidora de uma certa natureza, hiperconecta agora os corpos e possibilita projetos de criação de obras comuns, para livre acesso, recombinação e distribuição. Assim, gostaríamos de contribuir no entendimento que quer desatrelar “o problema do conhecimento da criação de valor econômico e pensar de

[4] Eis a atualidade da tese de Karl Marx que afirmava o contexto inevitável da revolução social: o avanço das forças produtivas (em nosso caso, de bens culturais) entrando em contradição com as relações de produção (dos intermediários da indústria cultural).

outro modo a invenção técnica” (DÍAZ-ISENRATH, 2008, p. 188), opondo a criação de dádivas como dívidas, surgindo uma noção inovadora de *commons* que não pede licença para tomar o lugar antes ocupado pela mercadoria.

Os Bens Comuns na Internet

Quando se fala em bens comuns, é recorrente a referência à natureza, à água, ao ar e à terra, bens dos quais todos dependemos e ninguém pode se apropriar. Embora essa proposta carregue uma visão ética com a qual esse texto se alia, uma distinção se faz importante: os bens comuns aos quais se intenta abordar aqui existem porque são mediados tecnicamente. Mais do que isso, eles resultam de uma reinvenção tanto da noção de motivação criadora como daquilo que eventualmente se usufruía como objeto de arte. Novos entendimentos para novas articulações entre técnica e cultura.

O *commons* a que nos referimos nega, portanto, o papel do produtor-controlador e advoga em defesa da liberdade dos consumidores. O “free”, na cultura livre que vislumbramos, diz respeito à liberdade dos consumidores em poderem usufruir de um estoque cultural comum e não à tentativa de se livrarem de um Estado-opressor e incompetente que trabalha contra a liberdade dos produtores em controlar o uso do “seu” trabalho. Em princípio, a noção de *commons* cultural revoga a separação habitual entre produtores e consumidores, vendo-os como atores idênticos em um processo contínuo de criação e realimentação do estoque cultural. Eis o sentido que podemos atribuir ao termo *produssumo*⁵.

A proposta do licenciamento do Creative Commons, neste contexto, é clara: o CC existe para ajudar “você”, o produtor, a manter o controle sobre o “seu” trabalho. Você está convidado a

[5] O termo *Produssumo* foi escrito pela primeira vez na revista “O Cruzeiro”, de 1969, e é fruto da investigação de Décio Pignatari sobre a noção e função da arte naquele final de década.

escolher entre uma série de restrições que você deseja aplicar ao “seu” trabalho, tal como a proibição de copiar, a de realizar trabalhos derivados ou o uso comercial. Supõe-se que, como tudo que associa a ideia de autor à de produtor, aquilo que você faz é sua propriedade. O direito de consumir não é mencionado, tampouco a distinção entre produtores e consumidores de cultura posta em disputa. A missão das licenças do Creative Commons é permitir aos produtores a “liberdade” para escolherem o nível de restrições que deve assumir a publicação de seu trabalho, o que contradiz as condições reais de qualquer base comum de produção. O CC é uma versão mais elaborada de direitos autorais que funciona na verdade como um *anti-commons* (NIMUS, 2006; CRAMER, 2006), que vende uma lógica capitalista de privatização sob um nome deliberadamente enganoso. Sua finalidade é ajudar os proprietários de propriedade intelectual a tirarem benefício do ritmo rápido de troca de informações, e não a liberarem informações para circulação e recombinação veloz. O CC é um tipo de “trocadilho” que não põe em jogo o “direito” à propriedade privada, mas tenta avançar em um campo onde não se alteram pressupostos nem de produção de riqueza, nem de consumo. O efeito real das licenças CC é esterilizar o potencial da contestação política e conceitual da colaboração em rede ao âmbito das formas de produção que interessam não só às grandes empresas capazes de alcançar grandes mercados emergentes, bem como manter uma divisão social das sensibilidades de maneira a manter hierarquias e desigualdades da distribuição de mérito. O CC promove uma nova forma de “jabaculé”, típico da indústria cultural do século XX, mas mais discreta e eficiente, tentando se adequar ao ritmo veloz das redes de compartilhamento.

Mesmo despotencializando a contestação, o CC se apresenta como radical, como a vanguarda da batalha contra a propriedade intelectual. O CC se tornou uma espécie de marca obrigatória sobre o padrão não-comercial de licenciamento e uma bandeira

de luta entre artistas e intelectuais que se consideram geralmente à esquerda e contra o regime de propriedade intelectual. A etiqueta CC é moralmente invocada em inúmeros *sites*, *blogs*, discursos, ensaios, obras de arte e peças de música como se dispusesse da condição necessária e suficiente para o surgimento de uma revolução rumo à “cultura livre”. O Creative Commons é, na verdade, alvo de um movimento maior chamado *copyfight*, definido como uma luta contra as entidades e pessoas que visam manter a propriedade intelectual atrelada ao seu valor de mercado e tentam evitar que o modelo de *produção-ilhada*, que prima pela autoria individual e proprietária, perca espaço para a *produção-arquipélago*, que revisa boa parte dos pressupostos de construção da autoria individual da pessoa, separada da tecnologia, para pensá-la como um imbricamento em permanente e potente atualização, tal como nos convidam *anonimozegratuitos*.

Assim, a crítica à autoria implica decerto muito mais que a busca de um modo de organização alternativo ao sistema liberal que supostamente impulsiona o trabalho criativo. Assumindo o indivíduo e a propriedade enquanto unidades operacionais, o *self* pertence a um mundo onde se concebem o artificial e o inato a partir do controle sobre a natureza, supondo-se existir uma força específica que almeja ter alcance sobre a perpetuação da própria noção de tempo. Conforme nos indica Richard Barbrook, trata-se de um mundo onde “o futuro é o que sempre foi” (BARBROOK, 2009). Mas que outros mundos são possíveis?

Uma vez que a lei autoral toma por dado certas relações de produção com meios de distribuição que se encontram em decadência, enfrentando uma *economia política dos bens intangíveis* sem intermediários e extremamente vigorosa, nosso esforço se volta para o entendimento da *tecnicidade* (SIMONDON, 2008, p. 90-102) que permite a evolução e o compartilhamento de bens culturais na Internet, resultante de

uma prática coletiva que promove uma transformação cultural, potencial, do papel da informação, com impactos tanto dentro quanto fora do ambiente virtual.

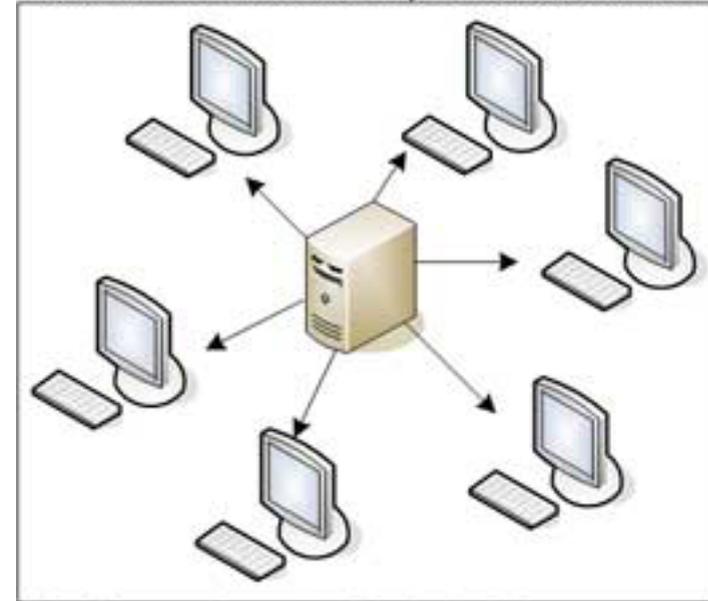
Anonimozegratuitos e os torrents

With digital objects, the transcendent aspect is further weakened, since virtually anyone can make and destroy these objects by pressing a key on the keyboard or clicking on a mouse. In what is called the technological form of life, we are witnessing the flattening of the transcendent, and objects fall into the field of total immanence. A new theory must therefore move away from the question of substance, and that for me is a theory of relations”.

(HUI, 2012, p. 394)

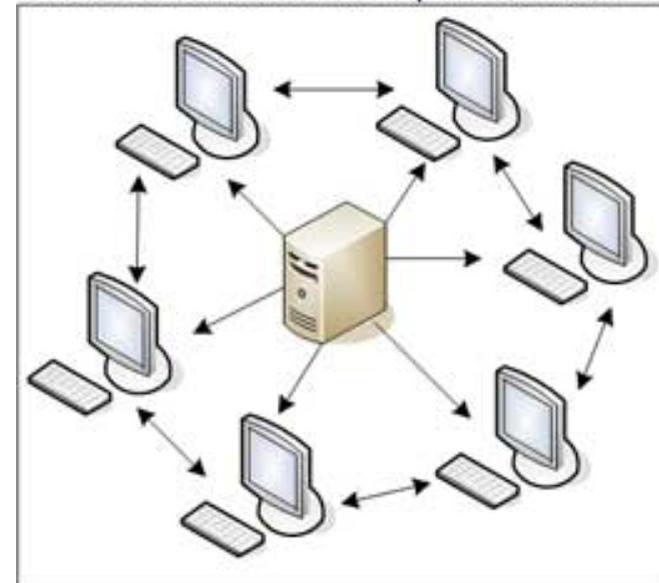
Ao buscarmos tomar ciência sobre a vida social dos *torrents*, espero mobilizar, então, um conjunto de relações que nos levem a compreender imaginários engajados nos projetos de compartilhamento de arquivos multimídia, que demandam um aumento da capacidade e melhoria no desempenho técnico da Internet para gerar um sistema capaz de suportar, de maneira mais inteligente, um regime transfronteiriço de circulação de arquivos. Ao lado segue o desenho da arquitetura desenvolvida por Bram Cohen, que torna os consumidores disponibilizadores de arquivos multimídia: [figura 1] [figura 2]

Problem: more customers require more bandwidth



Taken from www.bittorrent.com/introduction.html

BitTorrent Solution: customers help distribute content



Taken from www.bittorrent.com/introduction.html

A grande contribuição de Bram Cohen foi tornar cada demanda de acesso a arquivo um potencial gerador de acesso a novas demandas. Em outros termos, cada um que realiza um *download* é também uma semente para futuros acesso ao mesmo conteúdo. Diferentemente de seu precedente Napster, que funcionava com um servidor centralizado, o sistema BitTorrent é efetivamente distribuído e, assim como a arquitetura TCP/IP da Internet, divide os arquivos em vários pedaços, *chunks*, fazendo com que circulem pela rede internacional de computadores por diferentes caminhos, sendo todos recompostos no destino final, de inteligência nas pontas, sem ser possível retrazar uma única rota por onde teria trafegado o bem cultural. Eis a característica técnica que faz dos *torrents* uma invenção extremamente eficaz para compartilhamento de arquivos tipicamente pesados, que tomariam um enorme tempo e espaço na rede caso fossem copiados de um único servidor.

É interessante notar que mesmo não havendo reciprocidade na disponibilização do acesso aos arquivos – já que aqueles que baixam nem sempre se tornam sementes para novos acessos – o desequilíbrio das partes não representa qualquer prejuízo para o sistema, pois, como vimos insistindo, na Internet impera a lógica da abundância de bens imateriais, e aqueles que trabalham no sentido de restrição ou concentração do acesso agem, na verdade, contra a natureza sociotécnica da rede. A tentativa de controle sobre o acesso a bens culturais, incluindo uma possível vigilância sobre o que se disponibiliza ou se consome na rede, deve seu sucesso à alienação técnica (SIMONDON, 2008, p. 31) de pessoas que vivem ainda em um mundo onde os objetos técnicos possuem mera utilidade e devem ser criados e operados por especialistas. Escrito em software livre, não apenas o BitTorrent pode ser constantemente melhorado, mas muitos outros softwares, licenciados de maneira a garantir a liberdade de serem melhorados e distribuídos, prometem a continuidade do acesso e impulso à criação dos *commons*, dos nossos bens comuns na Internet.

Conclusão

Tomando o BitTorrent como campo empírico de pesquisa, podemos afirmar que esse objeto digital (HUI, 2012) funciona em dispositivos técnicos de comunicação, como computadores e celulares conectados, que são hoje utilizados entre grupos e pessoas que realizam intensa atividade de compartilhamento na rede mundial de computadores. Valendo-se de ferramentas de trabalho distribuídas, esse único *software* responde pela ocupação de grande parte de todo o trânsito de dados realizado na Internet. Disposta de maneira a tornar abundante o que seria naturalmente escasso, essa nova forma de acesso a bens culturais acompanha a proliferação de plataformas de inteligência coletiva onde não se identifica a produção intelectual original de um único *self*⁶: a extensão do trabalho de uma pessoa se multiplica em várias mãos e mentes, e todo o histórico de construção do conhecimento fica disponível para retrazar a argumentação e o contexto, gerando uma documentação que caracteriza o repositório comum de retroalimentação da colaboração entre *anonimozegratuitos*.

Assim, os bens móveis tão evidenciados no equilíbrio dos interesses entre autor e sociedade, ao localizarem um pólo produtor e outro consumidor, um credor e um devedor, sugerem uma confusão entre a motivação da dádiva e a reciprocidade que encerra um pagamento, onde se destaca a presença de um custo a ser pago. Tentando contribuir com os estudos de economia geral (BATAILLE, 1973), dotados de outro pressuposto epistemológico para a troca, perguntamos sobre a forma de consumo tomada por bens culturais distribuídos entre redes, e que relações de despesa envolvem a produção autoral. Visando combater o primado canônico da autoria, que criou a forma proprietária onde *todos os direitos sobre a circulação das obras estão reservados*, descreveram-se alternativas ao principal obstáculo para circulação de informação digital, o *copyright*, contextualizando o surgimento de diferenciadas

[6] “The MUD (Multiple User Domains) technology in cyberspace undermines the notion of Self, or the self-identity of the perceiving subject: the standard motif of ‘postmodern’ writers on cyberspace, from Stone to Turkle, is that cyberspace phenomena like MUD render the deconstructionist ‘decentered subject’ palpable in our everyday experience. The lesson is that one should endorse this ‘dissemination’ of the unique Self into a multiplicity of competing agents, into a ‘collective mind’, a plurality of self-images without a global coordinating centre, and disconnect it from pathological trauma: playing in Virtual Spaces enables me to discover new aspects of ‘me’, a wealth of shifting identities, of masks without a ‘real’ person behind them, and thus to experience the ideological mechanism of the production of Self, the immanent violence and arbitrariness of this production/construction.” (ZIZEK, 1997, p. 8)

políticas de licenciamento flexível de propriedade intelectual que viabilizaram novas formas legais de consumir e compartilhar obras digitais. Porém, para além da disputa direta entre detentores de direitos autorais e consumidores de bens culturais de todas as idades e localidades conectados à Internet, o conflito ontológico que tomamos para investigação pôs em evidência diferenças sobre certos modos de conceber o *trabalho vivo, a inovação e a construção de conhecimento colaborativo*, tornados *eficazes* entre redes distribuídas, considerando uma certa especificidade técnica envolvida no compartilhamento de arquivos entre computadores: onde não há perda de acervo, nem a diminuição de qualidade, sugerimos, na abertura para incremento a partir da busca dentro do que dispõe a *comunidade-arquipélago*, um potencial técnico capaz localizar múltiplos pontos de acesso disponíveis onde havia apenas um ponto de partida e outro de chegada, dando nova forma à noção de rotas de troca. Trata-se de propor uma noção de pessoa que enfrente um contexto de relação intensa com tecnologias, ora mediando ora expandindo o humano (ZIZEK, 1997).

Por fim, cumpre explicitar o papel exercido por *anonimozegratuitos* na reformulação do debate em torno da teoria da dádiva e compra e venda de mercadorias na Internet, entendendo-se este conceito como uma junção de duas palavras que tem por objetivo caracterizar não apenas a desconstrução da noção de indivíduo – cuja motivação para disponibilização do acesso a bens culturais seria o reconhecimento –, mas, ao contrário, impõe-se como categoria fundante de uma prática não-liberal, fora do entedimento da sociedade do trabalho, da meritocracia ou mesmo da contemplação estética que acompanha o consumo de arte. Dando origem e resultando de uma *artitude*, os bens comuns disponibilizados por não importa quem, nem de onde, configuram uma nova abordagem sobre relações humano-máquina na Internet, e buscam trazer um fôlego renovado sobre os estudos de novas mídias, pelo qual

não se ignoram as tentativas de controle e encarceramento do potencial digital, nem tampouco se permite que nos eximamos de pensar as efetivas rupturas que determinadas práticas sociais vêm operando, auxiliadas por invenções e objetos técnicos. Reticente a qualquer determinismo, este artigo não termina: o futuro será.

* **Thiago O. S. Novaes** Doutor em Antropologia Social, Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Antropologia Social pela UNICAMP com dissertação intitulada “Anonimozegratuitos: a transformação da pessoa em informação e da informação em pessoa”. Pesquisador em Telecomunicações junto ao desenvolvimento do Sistema Brasileiro de Tv Digital. Ex-coordenador de Cultura Digital do Ministério da Cultura. Tradutor de “Futuros Imaginários”, de Richard Barbrook, “O Princípio de Inconexão” de Geert Lovink, “Inventar a Gratuidade” do Coletivo de Artistas, entre outros textos. Colabora com a Rádio Muda, uma rádio livre instalada há 30 anos na Universidade Estadual de Campinas. Desempenha atualmente a função de Secretário Geral da Associação Brasileira do Rádio Digital (ABRADIG).

Ilustração de abertura do artigo
produziada pela bolsista indisciplinar
Fernanda Nobre

referências

- ALMEIDA, Mauro William Barbosa. "Mentes Coletivas, Redes Generalizadas e a Subversão da Ordem". Texto revisado para Aula Pública, 2009. Disponível em: <http://mwba.wordpress.com> Acesso 8 de maio de 2017.
- BARBROOK, Richard. *Futuros Imaginários – das máquinas pensantes à aldeia global*. São Paulo: Peirópolis, 2009.
- BATAILLE, Georges. *La Part Maudite*. Paris: Gallimard, 1973.
- BOSMA, Josephine. *Nettitudes – Let's Talk Net Art*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011.
- BAZZICHELLI, Tatiana. *Networked Disruption – rethinking oppositions in art, hacktivism and the business of social networking*. Aarhus University, 2013.
- CRAMER, Florian. "The Creative Common Misunderstanding", 2006. Disponível em: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0610/msg00025.html> Acesso 12/12/2010.
- DÍAZ-ISENRATH, Maria Cecília. *Máquinas e pesquisas : o estatuto do saber no capitalismo informacional*. Tese de Doutorado em Sociologia defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, SP, 2008.
- HUI, Yuk. "What is a Digital Object?". Rev. *METAPHILOSOPHY*. Vol. 43, Nº 4, July, p. 380-395, 2012.
- KLEINER, Dmytri. "Copyfarleft e Copyjustright". In: BELISÁRIO, A e TARIN, B (Org.). *Copyfight, Pirataria e Cultura Livre*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 167-176, 2012.
- NIMUS, Anna. "Copyright, Copyleft & Creative Anti-Commons", 2006. Disponível em: subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/nimustext.html Acesso 10 maio de 2017.
- PASQUINELLI, Matteo. "The Ideology of Free Culture and the Grammar of Sabotage". In *Animal Spirits: A Bestiary of the Commons*. Rotterdam: NAI Publishers, 2008.

- SIMMEL, Georg. "Digression sur la fidelité et la reconnaissance". In: *George Simmel et les Sciences Humaines*. Paris: Méridien Clicksieck, p. 43-59, 1992.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de Forme, Potentiel et Métastabilité*. Paris: Edition Aubier, 2007.
- _____. *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Trad. Margarida Martínez e Pablo Rodríguez). Buenos Aires: Prometheu Livros, 2008.
- TESTART, Alain. "Échange marchand, échange non marchand". *Revue Française de Sociologie* 42, p. 719-748, 2001.
- VILLELA, Jorge Luiz Mattar. "A dívida e a diferença - Reflexões a respeito da reciprocidade". *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, Vol. 44, Nº 1, p. 185 -220, 2000.
- ŽIŽEK, Slavoj. "Cyberspace, Or, The Unbearable Closure of Being". *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.

r e l a

o s



As bananeiras que perturbam

The banana trees that disturb

Hana Brener Mockdece*
Lucimélia Romão*
Marlon Bruno Vitor de Paula*

Macondo tinha sido um lugar próspero e bem encaminhado até que o perturbasse, corrompesse e explorasse a companhia bananeira, cujos engenheiros provocaram o dilúvio como um pretexto para fugir aos compromissos com os trabalhadores.

(Gabriel Garcia Marquez - Cem Anos de Solidão, 1967)



Macondo







O tom pejorativo do termo “Republiqueta das Bananas” voltou à tona recentemente, quando a crise de representatividade política atingia em cheio o Brasil com o processo de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff. O povo não conseguia se enxergar dentro do sistema político cambaleante – inúmeros casos de corrupção, políticos sem confiança para assegurar os direitos do povo e os inúmeros retrocessos sociais em iminência com o então recente governo de Michel Temer.

No ano de 2016, diante desse cenário difícil para a democracia brasileira, surgiu dentro do Coletivo Pé³, a necessidade de criação de um trabalho artístico que dialogasse com o momento que estávamos vivendo e com o passado, atravessando nossa historicidade latino-americana. Origina-se assim a performance *Republiqueta das Bananas: A Marcha da Nódoa ao Caos*, uma ação que consistia em uma caminhada de três performers pela cidade carregando em suas costas bananeiras – por algumas horas atravessando ruas, avenidas, praças, viadutos, linhas de trem, atrapalhando o trânsito, interrompendo o fluxo (a)normal das coisas, levando para o espaço da cidade o tempo de pausa pelo estranhamento e contemplação aos transeuntes.

As bananeiras carregam uma importante carga simbólica, pois foi a partir do cultivo das mesmas que empresas como a *United Fruit Company* exploraram trabalhadores nos territórios da América Latina de forma abusiva e opressora, o que ficou marcado pelo registro histórico do fatídico Massacre das Bananeiras em 1928, na Colômbia. Desse modo, símbolos da experiência humana de mundo, nas infelizes circunstâncias, fixados em termos como Republicueta das Bananas para denominar inúmeras nações de democracias frágeis, que tiveram governos derrubados, ascensão de ditaduras, golpes de estado, administrações corruptas e manipuláveis.

No processo de construção da performance, trabalhamos com relatos históricos e autobiográficos, como no caso da performer Lucimélia Romão, negra, que compartilhou a história do sobrenome da sua família, resultado de uma herança escravocrata. Essa, como tantas outras histórias, nos atravessam e nos fazem refletir sobre a nódoa, ou a mancha que cerca nossas origens.

Durante a performance, as roupas, outrora brancas, iam sendo tingidas em contato com as bananeiras que carregamos, marcadas por nódoa, impregnadas de algo que irreversivelmente saía das peças, como uma epitáfio: os mortos deixados lá, noutro espaço-tempo, agora estão aqui, seus sangues, suas lágrimas, transfigurados em seiva, irreversivelmente saindo do tecido de nossa história.

A ação não passava despercebida – desconforto, medo, estranhamento, curiosidade, admiração nos olhos do outro. Em Brasília, em um trajeto da Universidade de Brasília até a Praça dos Três Poderes, distribuimos bananas aos que encontrássemos no caminho, a fruta com os dizeres “Made in...”, colocando todos os 33 países que compõem a América Latina. Bananas oferecidas aos transeuntes ao alcance dos braços; latinoamericana oferecida de bandeja ao capital a preço de banana. E o que resta é o rastro. Pedacos das bananeiras e cascas pelo caminho, instalação temporária e efêmera ocupando as cidades.

Ao final, retiramos solidariamente os fardos de nossas costas, cuidadosamente desamarrando as faixas, os ombros já não doíam, o corpo se libertava do objeto e o direcionávamos ao chão. Ao som ininterrupto da matraca, colocamo-nos de posse de facões a triturar, cortar, despedaçar as bananeiras. Juntamos os pedacos ordenadamente no chão e fomos embora. Um tapete de Corpus Latine em frente a Igreja do Rosário em São João del-Rei ou na Praça dos Três Poderes, em Brasília. O chão: SANGUE.

Ante um facão, uma mão que se corta na lâmina. Suja. Sangue. Nódoa incrustada, impregnada, ressequida e enrijecida pelo tempo. Arrepio. Corpo caminhada; corpo dor; corpo fardo. Corpo bananeira fardo carregado por quilômetros. Por séculos. Atravessa tempos espaços e corpos. Passado presente que grita. Corpo resiste, resistimos, (re)existimos em arte e luta.

* **Hana Brener Mockdece** Bióloga, dançarina, pesquisadora, performer, artesã. Atua hoje no Coletivo PÉ³ - Pé na Porta de Performance, Grupo Anga de Teatro, Grupo Ômin Áyiê de dança afro, Cia Riacho de Areia, pesquisa em dança brasileira contemporânea. Integra o Grupo de Estudos em Contato Improvisação SJDR. Formada em Biologia pela UFV com o trabalho “Poéticas biológicas: investigando uma proposta de dança-arte-educação ambiental no contexto da Agroecologia.

* **Lucimélia Romão** Atriz, graduanda em Teatro na UFSJ, integrante do Coletivo PÉ³. Pesquisadora em Performance Arts e Teatro Performativo com foco em Teatro Negro e a Performance Negra na contemporaneidade.

***Marlon Bruno Vitor de Paula** Artista visual e performer, formando em Comunicação Social da Universidade Federal de São João del-Rei, e formado no curso técnico em teatro pelo grupo Teatro da Pedra, atua como membro do coletivo PÉ³ de performance e ativismo.

Arte, identidade, território: relato de uma residência artística no Noroeste de Minas

Art, identity, territory: report of an art residency in the Northwest of Minas

Isabela Prado*

Resumo

Relato de uma residência artística em Buritis, na região Noroeste de Minas Gerais. O foco do trabalho na residência foi o resgate e a valorização da memória da cidade e seus habitantes, em um esforço para a reafirmação da identidade local. Assim, as ações buscaram envolver a comunidade por meio da coleta de relatos sobre a história da cidade e de intervenções no espaço público.

Foram executados três grupos de trabalhos: um programa na rádio local com relatos sobre a história de Buritis – episódios marcantes, personagens importantes, casos pitorescos – narrados por moradores antigos da cidade; uma série de pinturas nos muros da cidade, representando acontecimentos sobre a história e a memória de Buritis que apareceram de forma recorrente nos relatos; uma intervenção inspirada pela tradição de quando se celebravam coletivamente os casamentos na cidade, compartilhando em espaço público uma mesa de café, doces e biscoitos típicos, produzidos pelos moradores de Buritis.

A afirmação das diferenças e particularidades locais, a partir da ativação e valorização da memória da cidade e seus habitantes, contribuem para processos de reconstrução do território (simbólico), que se fazem necessários em um mundo pautado pela homogeneização e redução das características específicas que definem as identidades dos diversos lugares.

Palavras-Chave: residência artística; identidade local; território; arte contemporânea; micropolítica.

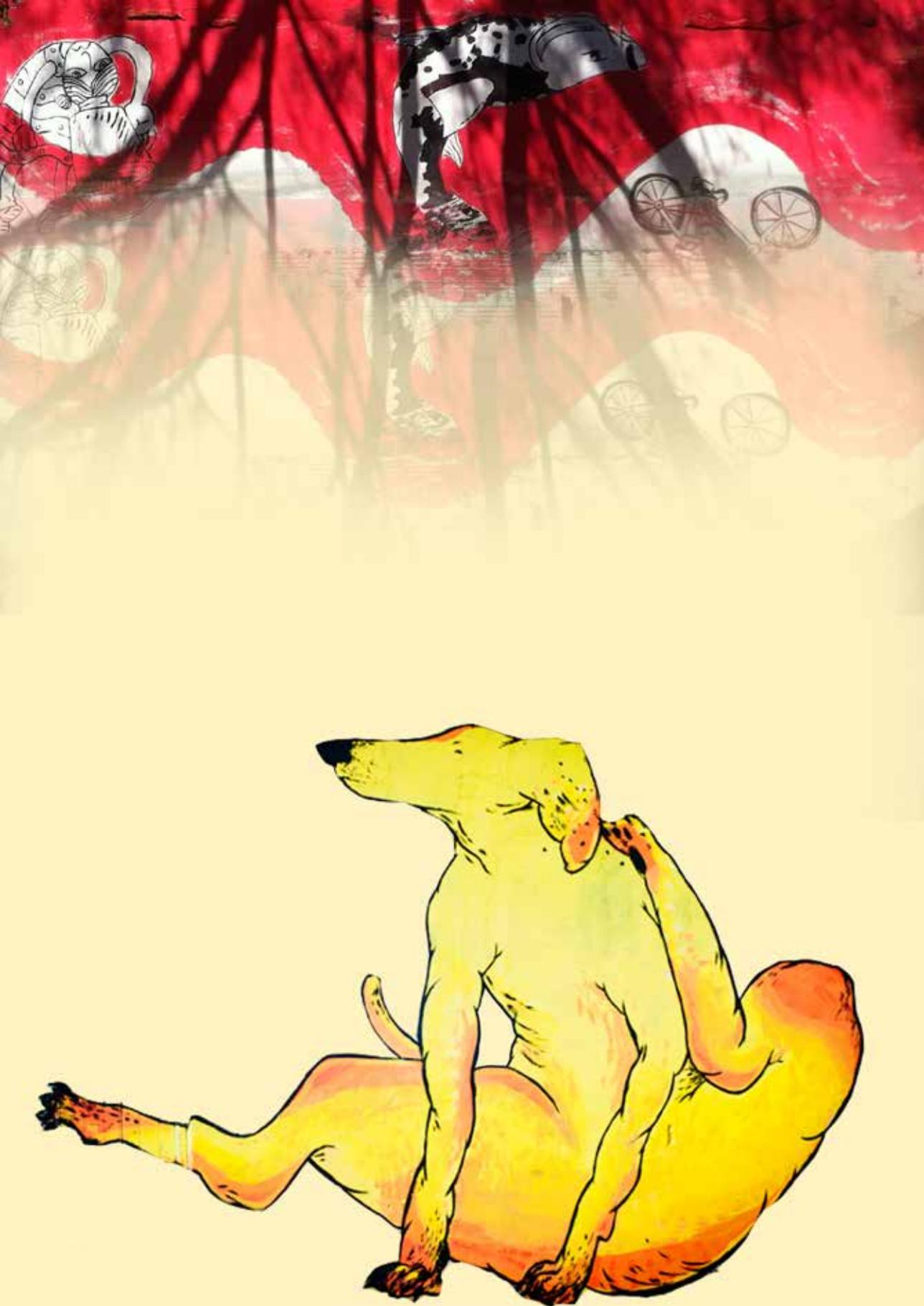
Abstract

Report of an art residency in Buritis, in the Northwest of Minas Gerais. The focus of the work at the residency was to rescue and to recover the memory of the city and its inhabitants, in an effort to reaffirm their local identity. So, the actions sought to involve the community by collecting reports on the history of the city and by promoting interventions in public space.

Three groups of works were made: a program on the local radio with reports on the history of Buritis – striking episodes, important characters, picturesque stories – described by elderly residents of the city; a series of paintings on the walls throughout the city, depicting events on the history and the memory of Buritis that appeared repeatedly in the reports; an intervention inspired by the tradition of collectively celebrating weddings in the city, sharing in public space a table with coffee, sweets and biscuits, produced by residents.

The affirmation of differences and local particularities, based on the activation and enhancement of the memory of the city and its inhabitants, contribute to processes of (symbolic) territory reconstruction, which is needed in a world ruled by homogenization and elimination of specific features that define the identities of the various places.

Keywords: Art residency; local identity; territory; contemporary art; micropolitics.



Rumo ao Vale do Rio Urucuia

Em uma manhã do início de abril, estava eu sentada no chão do meu quarto, com Jorge no colo, que tinha então apenas um mês de vida. Recebo com alegria um telefonema da Yana Tamayo, com um convite (muito interessante) para participar do *Interações (Não) Distantes*, um projeto de extensão do Departamento de Artes Visuais da UnB. Yana me explicou um pouco sobre o projeto e justificou o convite com base em minhas experiências anteriores em projetos de residência artística.

Interessei-me de imediato, pois o formato proposto me atraía muito e se encaixava muito bem nas coisas que me instigavam como artista e como pesquisadora: a possibilidade de trabalhar em um local novo, desconhecido, e utilizar elementos e características do local como detonadores de um processo criativo. Claro que a questão que Yana e eu nos colocamos em seguida foi: é possível a uma recém-mãe assumir a tarefa? Eu já havia feito inúmeras coisas tendo comigo filhos pequenos e não tinha *a priori* nenhum receio em relação a isso. Além do mais, fiquei mesmo interessada com o projeto. Por isso, decidi que iria encarar o desafio e fazer a residência mesmo acompanhada por um bebê que teria então quatro meses.

Fiquei também animada em saber sobre os demais artistas participantes naquele ano: Luciana Paiva, Breno Silva e Rodrigo Borges. Apesar de cada um fazer a residência em uma cidade diferente, o *Interações (Não) Distantes* seria mais uma oportunidade de estreitar o diálogo e a troca entre nós.

Começamos então as primeiras conversas entre os artistas residentes e a equipe do projeto, para definir a cidade a ser visitada por cada um. Como eu iria acompanhada da família, recebi gentilmente a prioridade na escolha do local. Meu desconhecimento em relação às quatro cidades do projeto era total, então isso não seria um critério de escolha. Comecei a

pesquisar sobre a localização, as características, o tamanho de cada uma. Busquei imagens aéreas, fotos, depoimentos. E acabei escolhendo Buritis, no Noroeste de Minas. Cidade pequena, em região de cerrado, cortada por um rio. Localizada em Minas Gerais, mas relativamente próxima a Brasília – de onde se gastaria três horas de carro até Buritis.

Uma vez definido o local, a questão crucial seria como conduzir a experiência. Não tinha muita clareza sobre o que me aguardava, devido ao meu desconhecimento prévio da cidade e do perfil dos participantes. De todo modo, meu ponto de partida já estava dado, como em experiências anteriores de residência: deveria



deixar-me guiar pela vivência na cidade, deixar que as ideias surgissem a partir das características do local e dos envolvidos no projeto.

Como de outras vezes, o trabalho seria conduzido pela experiência no território –definido, em uma dimensão simbólica, a partir de aspectos de sua cultura, história, memória, associados à noção de uma identidade local. Assim, a residência se concretizaria à medida que o contato com Buritis e com as pessoas de lá se aprofundasse, o que daria origem às ações que iríamos desenvolver.

Intuitivamente, eu estava buscando aquilo que algum tempo depois viria a reconhecer em um texto de Harvey (1993): o resgate das identidades locais, a partir das diferenças e particularidades de cada região, como uma ação (micro)política, cada vez mais necessária frente à globalização e à consequente homogeneização do território¹.

Desta forma, eu percebia o trabalho na residência como uma espécie de via de mão dupla. A memória, a cultura, as características da cidade eram o ponto de partida e a matéria prima a partir da qual se desenvolveriam as ações e intervenções, mas ao mesmo tempo essas próprias ações contribuiriam para resgatar ou reforçar as características e a identidade local (PRADO, 2016).

O contato virtual com os alunos durante o período não-presencial do projeto permitiram construir minhas primeiras impressões. Encontraria um grupo reduzido de alunos, com perfil bem heterogêneo: idades variadas, interesses diversos, diferentes experiências e relações com a arte. Percebi que trabalhar, pelo lado afetivo, a percepção de cada um em relação à cidade seria um denominador comum dentro do grupo, e que permitiria uma aproximação entre os alunos.

[1] “The elaboration of place-bound identities has become more rather than less important in a world of diminishing spatial barriers to exchange, movement and communication” (HARVEY, 1993, p. 4)

Minha expectativa então era grande, e estava muito animada com os desafios e as possibilidades de uma residência em Buritis. A inusitada presença das emas que avistamos na estrada foi uma surpresa encantadora, que nos fez parar e fazer as primeiras fotos. Seguindo viagem, o lindo pôr-do-sol que presenciamos na descida da serra em nossa chegada à cidade foi um belo cartão de boas vindas – prenúncio da calorosa acolhida que nos aguardava e que deu o tom de toda a residência.

Da conversa, para o desenho, para o rádio, para o muro, para a mesa

Chegamos a Buritis ao anoitecer. Havia pouca gente nas ruas e já não se conseguia identificar bem os lugares por onde passávamos. Fizemos a opção de alugar dois quartos em uma casa de moradores do local, para onde seguimos assim que entramos na cidade, pois desta forma estaríamos mais próximos do convívio com o cotidiano dos habitantes de Buritis. Depois da recepção carinhosa e acolhedora que tivemos ao chegar, veio a certeza de que eu, viajando com toda a família, tinha feito a escolha certa. Passaríamos os dez dias seguintes na casa de Vanizete, plenamente integrados ao cotidiano de Buritis, quase como se lá fosse mesmo nossa casa.

[E que delícia de casa! Com direito a cachorro, quintal, e café da manhã na varanda dos fundos! Para uma família de apartamento, ter todo esse espaço e o ritmo de cidade de interior foi um presente!]

Depois de instalados, fomos a um lugar característico da cidade, com mesas e cadeiras na calçada para um churrasquinho, e conhecemos mais alguns moradores de Buritis.

Na manhã seguinte, com a luz do dia, começamos a nos situar melhor, conhecendo a casa, os arredores, os hábitos e a rotina

do lugar. A vida acontecia em outro ritmo, o de cidade do interior, onde tudo tem seu tempo. Ainda assim, eu seguia com a cabeça sempre a mil, pensando estratégias e propostas para a residência.

O primeiro encontro com o grupo de alunos aconteceu à tarde, no Polo Universitário da UAB. A composição do espaço era interessante, pois as salas de aula ficavam em torno de um gramado central, que desde o primeiro dia se configurou como área de convívio e trabalho do nosso grupo. Alternávamos, assim, momentos de aula expositiva dentro de sala e momentos de *brainstorming*, bate-papo e intervalo para lanche no gramado.

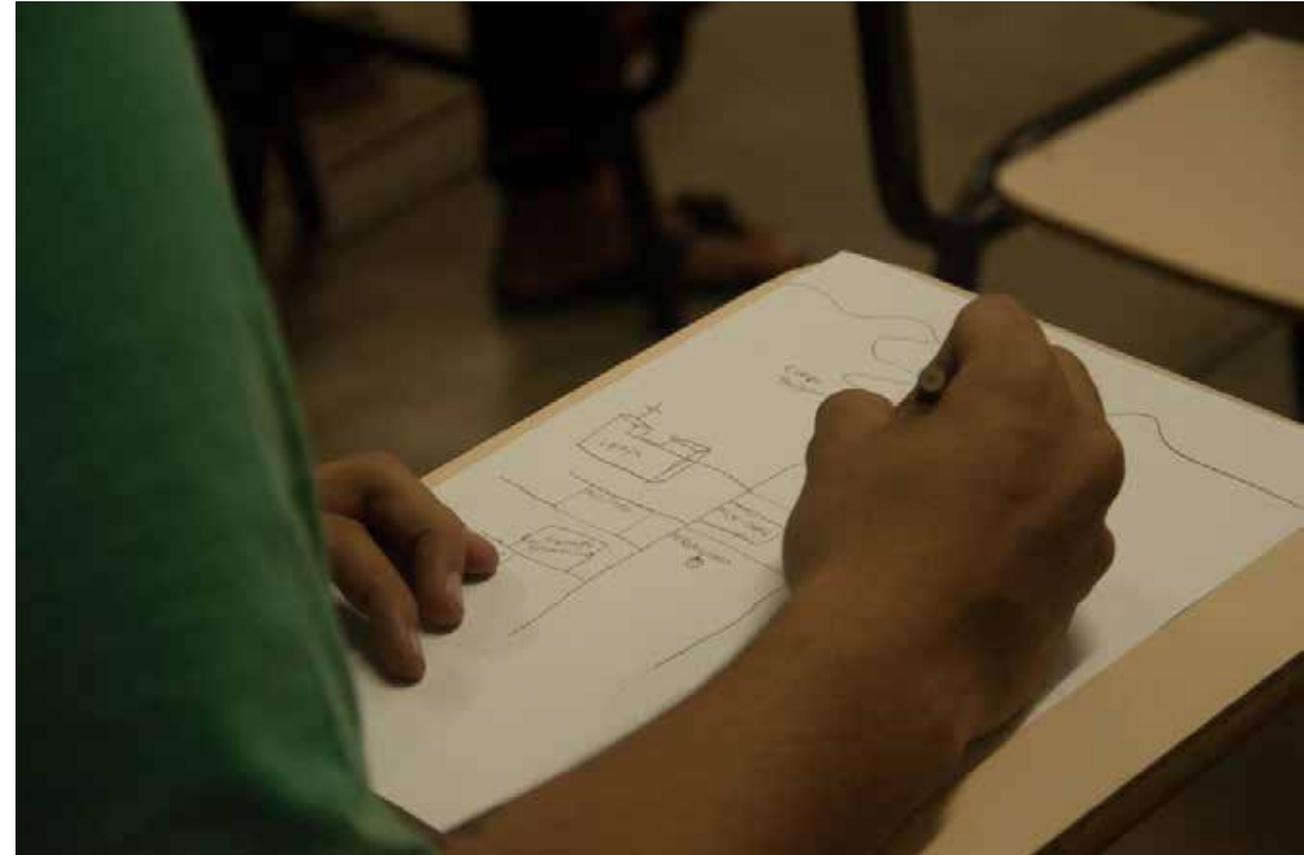


Após uma apresentação geral, quando todos falaram sobre suas experiências anteriores e seus interesses em relação ao projeto, falei um pouco sobre minha trajetória como artista e apresentei uma proposta para iniciarmos um trabalho coletivo. A ideia inicial é que parte das aulas acontecesse no Polo – aulas expositivas em que eu mostraria inicialmente a produção de artistas contemporâneos cujos trabalhos fossem *site-specific* ou *context-specific* (KWON, 2008) e que, portanto, dialogassem de certa forma com os projetos que desenvolveríamos na residência. E haveria sempre um segundo momento em que se conversaria sobre Buritis, fazendo o mapeamento da cidade e buscando pontos de interesse que servissem como ponto de partida e inspiração para o desenvolvimento das ações do projeto.

No final do primeiro dia, os alunos iniciaram a execução de mapas “afetivos” de Buritis, demonstrando as relações que estabeleciam com a cidade, seus caminhos, e os locais que frequentavam. Conversamos sobre os mapas e trocamos impressões sobre o que cada um havia feito, o que levantou em alguns o interesse em refazer algumas partes dos mapas e acrescentar novos elementos.

O segundo dia de atividades no Polo se iniciou com mais uma aula expositiva, em que segui mostrando outros projetos e trabalhos de artistas que lidam com situações específicas, ou trabalhos desenvolvidos para locais específicos. Fui conhecendo cada vez mais os alunos e percebendo a diversidade etária, de históricos, de relação com as artes. Havia desde o artista tradicional, pintor de cavalete, ao jovem interessado em quadrinhos e em grafite.

Além disso, foi ficando cada vez mais evidente a grande diferença de perfis entre os alunos de Buritis e os que vieram de Brasília, alunos do curso de Artes Visuais da UnB. Estes já estavam inseridos em uma trajetória artística a partir da



universidade, com uma visão já mais formada, e já tinham boas habilidades de desenho e representação.

Ao mesmo tempo, esses alunos da UnB vinham de uma vida completamente urbana, e eram descolados da realidade local. Por isso, a relação que estabeleceram inicialmente com a cidade de Buritis foi muito rica. Eram movidos pela curiosidade e pela busca a se adequar ao cotidiano local, em suas formas de locomoção, alimentação, em suas incursões pela cidade.

Ficaram todos alojados na casa do projeto Pró-Jovem em Buritis, que se tornou um ponto de confluência da residência, pois era o local onde todos nós “forasteiros” almoçávamos e que todos os alunos locais também frequentavam. Era uma casa agradável, com quintal, onde nos reuníamos para conversar e planejar as ações a realizar.

Os alunos de Buritis, por outro lado, vinham de outra experiência e percepção de vida, de cotidiano, de valores. Tinham uma bagagem muito menos cosmopolita e uma visão mais tradicional em relação à arte, o que enriquecia e trazia diversidade ao corpo de alunos.

Desde o início, percebi nessas diferenças um grande potencial de troca no convívio entre os dois perfis de participantes. Por isso, sempre insisti que os grupos formados para as atividades da residência fossem mistos, incluindo alunos locais e de Brasília, com o intuito de estimular as trocas de experiências e promover “contaminações” recíprocas.

Ao mesmo tempo em que alguns dos alunos seguiam com a revisão dos mapas “afetivos” da cidade, passamos a buscar fotos, antigas ou recentes, que ilustrassem os elementos mais presentes – locais de maior interesse ou aspectos peculiares da cidade, lembrados pelas pessoas em seus mapas. Os alunos abordavam os amigos e familiares à procura de fotos antigas,



que registrassem lugares e/ou cenas de acontecimentos marcantes ou pitorescos da história da cidade. Essa busca de fotos teve pouco sucesso, pois nesse primeiro momento não conseguimos quase nenhuma imagem. Mas, em meio à explicação do que buscavam e pretendiam com esse material, as pessoas se lembravam de casos interessantes e começavam a relatar... “ah, não tenho foto não, mas teve este caso...”.

Assim, a pesquisa em si gerou frutos interessantes, pois serviu como estímulo para que as pessoas de Buritis – especialmente das gerações mais velhas – comessem a se lembrar de aspectos do passado e a recontar episódios que haviam vivido ou dos quais tinham ouvido falar.

Daí, relatos foram surgindo espontaneamente, com a história e estórias sobre a cidade. Percebi grande potencial nesses relatos como matéria prima para as ações da residência, mais ainda considerando a ausência de documentação fotográfica, com foco no resgate da memória e valorização da identidade local. Passamos a coletar os depoimentos de forma mais sistemática, gravando o áudio e registrando algumas imagens das conversas, buscando ouvir principalmente pessoas com longa história de vida em Buritis e que eram tidas como detentoras de parte da memória e da história oral da cidade.

A partir dos relatos, ficou claro que alguns dos elementos importantes e recorrentes eram o jatobá, o rio Urucuia e as festas de casamento de antigamente. Apareceram também episódios pitorescos, mas marcantes para a história de Buritis, como a chegada do primeiro caminhão na cidade, a passagem do primeiro avião, a chegada da energia elétrica (e a imediata descoberta dos picolés!).

Os relatos que coletamos acabaram se tornando o principal ponto de partida para os trabalhos que foram desenvolvidos durante o período da residência. Após diversas conversas,



decidimos prosseguir em duas frentes principais. A primeira delas foi a compilação dos relatos mais interessantes e dos casos mais recorrentes em um áudio, que serviria como matéria prima para a produção de um programa de rádio a ser veiculado em uma emissora local. “Estórias de Buritis”, como foi chamado o programa, traria trechos desses depoimentos que foram coletados sobre a história da cidade.

A ideia original era que fosse gerado um programa piloto, com alguns minutos de duração, e que pudesse servir de modelo para outros programas a serem realizados pelos próprios alunos do Polo de Buritis. Uma espécie de semente, que poderia gerar desdobramentos após a nossa partida, mantendo viva a preocupação com a história e a memória do local.

[Desde o início da residência, esse ponto ficava latente. A intenção era que a residência gerasse a percepção na comunidade de que era possível a continuidade de projetos, desde que conseguissem se organizar com um foco objetivo de ação; de que não era imprescindível a atuação de um órgão “maior” e “externo” para que bons projetos acontecessem na cidade.]

Para a produção do programa piloto na rádio, decidimos em conjunto quais depoimentos seriam incluídos e sobre características da edição do material – já que tínhamos horas e horas de relatos gravados. O pessoal da rádio local também participou conosco na edição final, na escolha do título, nas definições sobre duração e horários de transmissão do programa. E ficamos responsáveis pela narração e vinhetas que foram incluídas na versão que iria ao ar.

No último dia antes do encerramento da residência, foi transmitido pela primeira vez, pela Rádio Transamérica de Buritis, o programa com alguns trechos dos relatos sobre a história da cidade. Por alguns minutos, todos os que estávamos

no Pró-Jovem ficamos quietos, mudos, ao pé do rádio, ouvindo aquelas estórias deliciosas que nos haviam encantado e impressionado desde o primeiro momento.

Foi impossível não se emocionar. Encantados em escutar novamente aqueles casos curiosos e ao mesmo tempo felizes pela realização do desejo de ver estes relatos ganharem espaço e entrar na casa, no carro, na loja de cada um que estivesse escutando a rádio local naquele momento.

Outro grupo de intervenções originado a partir dos relatos sobre Buritis foi a execução de trabalhos em pintura nos muros da cidade. Essas ações responderam a um desejo do grupo de representar visualmente alguns dos elementos que apareceram nos relatos, e que vinham sendo ilustrados nos cadernos de anotações de alguns dos alunos, já que quase não havia registro fotográfico sobre o passado de Buritis. E a forma final do projeto foi fruto do interesse dos próprios alunos, já que vários deles tinham algum envolvimento com a pintura, desde a representação mais tradicional ao grafite.

Inicialmente, procuramos definir uma paleta de cores, para gerar unidade entre os trabalhos. As pinturas seriam prioritariamente feitas em tons de cinza, acrescentando uma única cor (em geral, vermelho). Além disso, foi produzido um símbolo gráfico do *Interações (Não) Distantes – Buritis*, que passou a ser usado como uma assinatura coletiva, que identificaria os trabalhos produzidos pelo grupo de participantes da residência. O símbolo incluiu o desenho de um cachorro, que se tornou a mascote do grupo e uma espécie de marca da cidade. Isso porque a grande presença de cachorros nas ruas, e todos os casos que escutamos sobre esses animais, chamou a atenção dos “estrangeiros” como uma característica marcante de Buritis e foi o tema da primeira pintura feita espontaneamente por alguns alunos em um muro da cidade, com ótima aceitação pela comunidade local.



Para a execução desse projeto, pudemos colocar mais uma vez em prática a ideia de trabalhar coletivamente, tirando proveito da heterogeneidade do grupo e explorando o potencial de trocas e influências entre os alunos de Brasília e os de Buritis. Realizamos uma oficina de desenho no Polo Universitário, na qual discutimos e definimos coletivamente os temas a serem representados, e iniciamos a produção das imagens. Algumas das estórias que se destacaram e entraram em nossa seleção foram a da chegada do primeiro caminhão na cidade, do primeiro avião, da suposta passagem de Lampião e seu bando por Buritis, e da Dona Domingas – parteira que atendia à cidade em décadas passadas. Outro tema recorrente foi o Rio Urucuia, o que era de se esperar, pois já havíamos percebido a importância do rio na história e no cotidiano da cidade.

Foi um desafio interessante pensar o desenho como ilustração das “estórias”, partindo do relato dos moradores e sendo interpretado pelos alunos da residência a partir da visita a alguns dos locais e do imaginário dos próprios alunos.

[Desde o início da residência, sugeri aos alunos que mantivessem um caderninho para pequenas notas e desenhos de fatos, locais, etc. Então, naturalmente, pouco a pouco, já tínhamos um desenho do jatobá, um desenho do cachorro, da bicicleta... Cenas relevantes da cidade, do convívio e dos relatos.]

Neste caso, não só a escolha dos temas foi feita pelo grupo, mas a própria execução dos desenhos foi compartilhada, com várias pessoas interferindo no mesmo desenho. Os alunos se



agruparam e de certa forma mesclaram / fundiram detalhes do desenho de um com do outro para compor as cenas, de modo que a autoria de cada imagem se tornou de fato coletiva.

Em seguida, saímos à procura dos espaços na cidade que pudessem abrigar as intervenções. Vários moradores se prontificaram a oferecer muros em casas ou lotes vagos, onde poderíamos executar as pinturas, o que também foi interessante na medida em que aumentou o envolvimento da comunidade local com os projetos desenvolvidos na residência.



Uma vez preparados os desenhos e definidos os locais de execução, as imagens originais foram escaneadas e projetadas nos muros para a realização das pinturas. Também aqui tivemos integração entre os alunos de Brasília e de Buritis, e autoria coletiva dos trabalhos. A transposição dos desenhos para os muros foi feita a várias mãos, e também foram feitas interferências por vários dos alunos ao longo do processo, acrescentando elementos novos à imagem final.

Em um dos desenhos, representando o primeiro caminhão a chegar a Buritis, decidimos executar uma impressão de lambe-lambe, a partir do interesse dos alunos em explorar técnicas diversas. Assim, a imagem original foi ampliada e dividida em várias impressões P&B, tamanho A3, e depois aplicada em um muro. O trabalho foi completado com pintura diretamente sobre a impressão.



Estávamos em pleno processo de execução e elaboração conceitual do projeto, tudo ao mesmo tempo, tudo muito intenso. Precisávamos do dia para organizar cronogramas, rever locais, desenhos, retirada de doação de materiais, autorizações etc. Precisávamos da noite para o uso do projetor e para melhor visualizar os desenhos. O grupo todo se envolveu muito e trabalhava dia e noite. Cada amanhecer trazia algo novo nos muros da cidade. O bar e restaurante Phoenix, que já era ponto de encontro do grupo no início da noite, virava também local para conversar sobre as ideias de forma descontraída, olhar os desenhos de cada um e elaborar um pouco mais cada ação. A partir do encontro no Phoenix, o grupo se organizava para a produção noturna, e atravessava a madrugada trabalhando.



Por fim, havia ainda o tema dos casamentos coletivos de antigamente, que apareceu recorrentemente nos relatos e por isso merecia ser incluído em nossas ações, mas que não havia entrado na seleção de imagens para as pinturas. Naquela época, não havia um padre residente em Buritis e, dado o isolamento geográfico da cidade, seu acesso se dava percorrendo mais de quatrocentos quilômetros a cavalo. Assim, os casamentos aconteciam de forma coletiva, quando da visita de um padre à cidade, sendo festejados com uma grande mesa também coletiva de café, doces e biscoitos. Decidimos então resgatar essa forma de celebração no evento de encerramento da residência.

Assim, foi escolhido um terreno vago no centro da cidade, com piso de terra e uma árvore enorme, que o tornava simpático e acolhedor, em frente a um dos muros que recebeu uma das pinturas – um retrato da parteira Dona Domingas. Nele foi montada uma mesa de doces, com o tão falado biscoito de vidro – que uma das moradoras sabia a receita e se ofereceu para fazer – doces e compotas oferecidos pelos moradores, e café, como se fazia naqueles casamentos.

Toda a comunidade de Buritis foi convidada a escutar o programa com os relatos na rádio Transamérica, a passear pela cidade e ver os depoimentos se tornando imagens nos muros da cidade e a comparecer ao evento de encerramento e compartilhar a mesa coletiva de café e biscoitos, como nos casamentos. Tivemos a participação de inúmeros moradores de Buritis, de alunos e professores do Polo, do prefeito e alguns secretários, e até a presença ilustre da Dona Domingas! Acolhidos pela árvore no lote vago, fizemos uma pequena apresentação sobre o projeto, mostramos algumas imagens do processo, e agradecemos a toda a comunidade local pelo envolvimento e pelo apoio.

Foi uma bela celebração para o encerramento da residência... e que trouxe a hora da despedida. E despedidas são sempre



difíceis. Afinal, foram dez dias muito intensos, de grande envolvimento e intimidade com a cidade e as pessoas de lá. Em Buritis, minha dedicação à residência era de 24 horas por dia, sete dias por semana. A família também se integrou ao projeto, às pessoas, ao Polo, à cidade. Pelo que percebo hoje, com o benefício do tempo, foi uma experiência única, para mim, para todos os alunos que participaram, e para a própria cidade.

E assim se constituiu o esforço para a afirmação das diferenças e particularidades locais, a partir da ativação e valorização da memória da cidade e seus habitantes. Mais do que nunca, tais movimentos de reconstrução do território (simbólico) se fazem necessários face a um processo de homogeneização e redução das características específicas que definem as identidades dos diversos lugares.

Que suas sementes continuem germinando no futuro!

* [Isabela Prado](#) Isabela Prado é artista visual, pesquisadora em artes e professora da Escola de Design / UEMG. Graduada em Gravura e Desenho pela UFMG, e Mestre em Artes Visuais pela Indiana University (EUA). Participou de vários programas de residência artística em diversos países, como Casa 13 (Argentina), Capacete (Brasil), Ja.Ca (Brasil), Ragdale Foundation (EUA), Shatana Workshop (Jordânia), Al Mahatta (Palestina). Seus trabalhos têm sido apresentados em exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Desenvolve pesquisas no campo das artes visuais e teve textos publicados em periódicos, como a Revista Tatuí e a Revista da UFMG, livros e catálogos de exposições. Em 2011, foi contemplada com o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea, com o projeto “Entre Rios e Ruas”, que gerou recentemente a publicação do livro “Lição: se essa rua fosse um rio” (2016).

Referências

- HARVEY, David. From space to place and back again: reflections on the condition of postmodernity. In: Bird, J. *et al. Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*. London: Routledge, 1993.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. *Revista Arte & Ensaios*, n. 17, 2008 [1997].
- PRADO, Isabela. Arte contemporânea, texturas, território. In: Rena, N., Oliveira, B. e Cunha, M. (orgs). *Arte e Espaço: uma situação política do século XXI*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2016.

Um guia poético para tempos sombrios

A Poetic Guide For Dark Times

amanheço todos os dias
com a folha do papel
virgem
em seu branco seminal

Meu corpo e minha voz estão brancos, de um
pálido gélido.

Estou da cor das paredes brancas dos
consultórios médicos.

Mas também, das ruas, dos sorrisos
inebriados.

Estou como eles, elas, todos.

Estamos brancos,
numa branquidão dura e aguda,
que nos atravessa o corpo,
rasgando o plasma mole
da indolência,
do cinismo e
da mediocridade.

Resumo

Este texto é um dispositivo poético de resistência. Esse dispositivo lança perguntas e não conclusões. Ele tenta resistir por meio da poesia os tempos de crise. Afinal, é possível perfurar barreiras molares pela poesia? Em prol das micropolíticas, este ensaio se instaura como um dispositivo político/estético/molecular de luta.

Palavras-chave: arte/vida, poesia, escrita performativa.

Abstract

This text is a poetic resistance device. This device throws questions and not conclusions. It is a kind of resistance to times of crisis. Thus, is it possible to pierce molar barriers by poetry? For the sake of micropolitics this essay establishes itself as a political / aesthetic / molecular device of struggle.

Key-words: Art / life, poetry, performative writing.

Mirela Ferreira Ferraz é Performer, atriz e poeta. Doutoranda na linha de Teatro e Sociedade pelo PPGT - UDESC. Mestre na linha de História da Arte e Arquitetura pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura - PUC-Rio (2013). Possui graduação em Artes Cênicas/licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e Performance.

Ilustração de abertura do artigo
produziada pela bolsista indisciplinar
Marília Pimenta

Acordei com a boca seca, ressaqueada.

Goles e goles de água para meu corpo trêmulo. Meu corpo e minha voz estão brancos, de um pálido gélido. Estou da cor das paredes brancas dos consultórios médicos. Mas também, das ruas, dos sorrisos inebriados. Estou como eles, elas, todos. Estamos brancos, numa branquidão dura e aguda, que nos atravessa o corpo, rasgando o plasma mole da indolência, do cinismo e da mediocridade. Estamos no corredor da emergência hospitalar,

[Esperando]

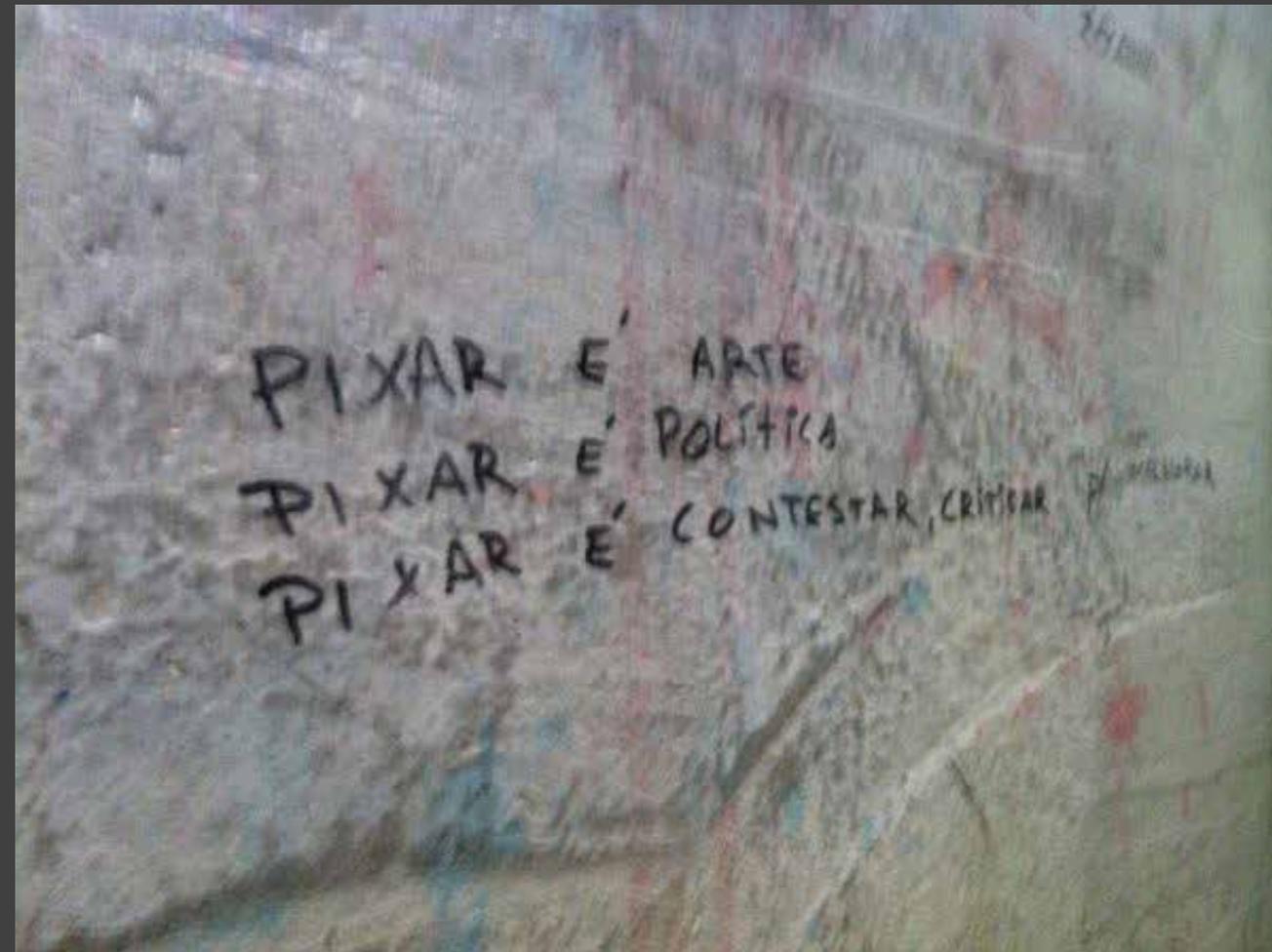
Aqui, no vácuo abismal da espera, em que os minutos passam lentamente percorrendo o perigo da bomba relógio. Aqui, nesse espaço sem cor ou gosto, tateio o meu rosto em busca dos meus sonhos. Para onde eles fogem? Em tempo como esses, tão tristes, meus sonhos tornam-se escassos e arredios, fogem de mim como gatos selvagens.

Enquanto tudo é espera. A espera de um novo dia, de um novo começo, de um novo encontro. Quando vão, aos poucos, nos tirando tudo, até o nosso nome. Tirando pelas beiradas.

Todos os dias olho-me diante do espelho e penso: resista. Amar é resistência. *Escrever é resistência*. Viver é resistência. E isso, ninguém pode de tirar. E acarinho meus sonhos novamente. Abro as janelas para eles. Meus sonhos ganham corpo nas flores, na grama e no sol.

É outono já, não? É outono no Brasil.

- 3) Tentam calar as bocas da cidade.
Mas ela é poeta e grita com os seus muros.



- 1) Tentam apagar as pichações do povo.
Mas as letras não terminam, apenas se iniciam:



indisciplinar

InDebate
.indisciplinar.com

O InDebate é um blog para divulgação de *ideias, posições políticas, pesquisas científicas, não-científicas e anti-científicas*, com o objetivo de propor discussões sobre a construção do espaço na atualidade. Buscamos assim promover uma descentralização do saber acadêmico a partir da divulgação de nossas pesquisas e de parceiros em linguagem jornalística, que possa traduzir o conhecimento complexo e erudito produzido na academia para uma linguagem mais cotidiana, acessível e útil à todas e todos que lutam pelos direitos urbanos, humanos e sociais.

acesse colabore

Para quem tem uma pesquisa e gostaria de tornar-la visível, coloca-la em debate, basta enviar um email para indebateindisciplinar@gmail.com.

Os textos a serem enviados devem ter extensão máxima de 3 laudas, um resumo de até 150 caracteres e imagens quando necessário.

Nosso conselho editorial analisará o texto e lhe retornará sobre apontamentos e datas de publicação.



cartilhas

indebate.indisciplinar.com/cartilhas/

Como forma de tradução das pesquisas realizadas pelo grupo, produzimos cartilhas semestralmente para tornar determinado tema mais claro através de uma linguagem visual e cotidiana.

cartilha InDebate #01

feminismo

espaço e neoliberalismo

(...) se entendemos o feminismo como toda luta de mulheres que se opõem ao patriarcado, teríamos que construir sua genealogia considerando a história de muitas mulheres em muitos lugares-tempos.

Ochy Curiel. 2009



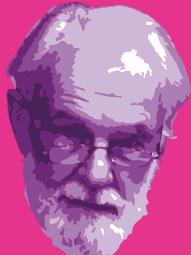
InDebate
#PlataformaUrbanisme#Iepolitica

cartilha InDebate #02

gentrificação

ou colonização do espaço

"O interesse que o capital tem na construção da cidade é semelhante à lógica de uma empresa que visa ao lucro. O que temos visto, nos últimos 30 anos, é a reocupação da maioria dos centros urbanos com megaprojetos. Muitos desses projetos associam a urbanização ao espetáculo. Invariavelmente, entre as consequências dos megaprojetos estão as remoções de pessoas de algumas áreas. Eles dependem disso para serem realizados. E essa situação tem causado revolta. De um lado, o capital vai muito bem, mas as pessoas vão mal. Este é um contexto que ilustra como o capital gosta de construir as cidades, à diferença do que é a cidade em que as pessoas podem viver bem. Há um abismo entre essas duas propostas."



InDebate
#PlataformaUrbanisme#Iepolitica

cartilha InDebate #03

financeirização

das políticas públicas

"As medidas de política urbana devem antecipar, complementar, e em alguns casos mimetizar a operação de mercados competitivos; como a ideologia escolhida tanto pelas principais agências de financiamento e pelos 'mercados', o neoliberalismo não somente privilegia o governo enxuto, a privatização, a desregulação, mas através de uma combinação de regimes competitivos de alocação de recursos, políticas de empréstimo municipais enviesadas e presões políticas abertas, ele enfraquece e interrompe caminhos alternativos de políticas de desenvolvimento urbano baseadas, por exemplo, na distribuição social, nos direitos econômicos ou no investimento público."

Jamie Peck & Adam Tickell. 2002



InDebate
#PlataformaUrbanisme#Iepolitica

revista indisciplinar

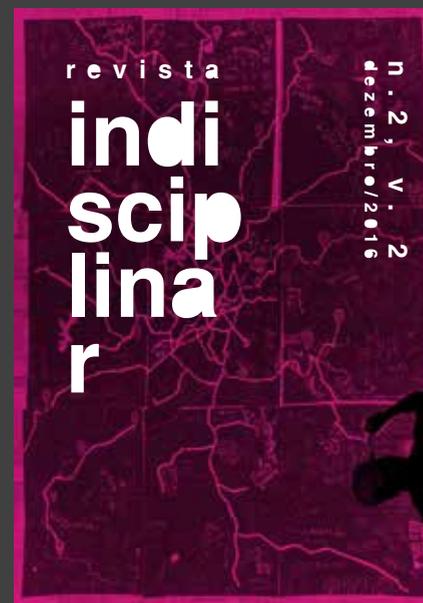
blog.indisciplinar.com/sobre-a-revista/

O foco central da revista recai no pensamento das produções políticas, econômicas e linguísticas contemporâneas do espaço urbano. Nesse sentido, buscamos um olhar tanto capaz de articular as possibilidades de produção de singularidades e diferença na cidade, quanto articular críticas heterogêneas dos processos de ocupação e construção de lógicas voltadas para a expropriação do comum no espaço urbano.

Leia
Compartilhe
Publique



Nº 1, v. 1, 2015
Tema: Indciplina



Nº 2, v. 2, 2016
Tema: Cartografia



Nº 3, v. 2, 2016
Tema: Cartografia

a z ? q h H
c r i g p f
w t e b s l
o d v u k y

