Universidade de São Paulo
Instituto de Arquitetura e Urbanismo

ESPAÇO PÚBLICO EM DISPUTA:

Cartografia dos coletivos artísticos em Aracaju

MARIANE CARDOSO DE SANTANA

MARIANE CARDOSO DE SANTANA

ESPAÇO PÚBLICO EM DISPUTA:

Cartografia dos coletivos artísticos em Aracaju

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: PROF. DR. DAVID SPERLING

São Carlos

2021

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo com os dados fornecidos pela autora

S232e

Santana, Mariane Cardoso de
Espaço público em disputa: cartografia dos coletivos artísticos em Aracaju / Mariane Cardoso de Santana; orientador David Sperling. -- São Carlos, 2021.
224 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2021.

1. espaço público. 2. coletivos. 3. teoria ator rede. 4. Aracaju. I. Sperling, David, orient.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2: Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidata: **Mariane Cardoso de Santana**

Título da tese: **"Espaço público em disputa: cartografia dos coletivos artísticos em Aracaju"**

Data da defesa: **15/12/2021**

Orientador: Prof. Dr. David Moreno Sperling

Comissão Julgadora:	**Resultado:**
Prof. Dr. David Moreno Sperling (IAU/USP)	**Não votante**
Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes (IAU/USP)	aprovada
Profa. Dra. Natacha Silva Araújo Rena (UFMG)	aprovada
Profa. Dra. Maria Cecília Pereira Tavares (UFS)	aprovada

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.**

AGRADECIMENTOS

Ao David Sperling, pelo acolhimento e compromisso ao longo dessa caminhada. Das nossas conversas nasceram muitas descobertas embaladas por uma relação de confiança e apreço;

a Igor, pelo apoio incondicional e amoroso. Você sempre esteve ao meu lado para dividir as alegrias e os desafios vivenciados nesse percurso;

aos meus pais, Valdenôra e Jaimilton, por me fazerem amiga dos livros e me incentivarem a buscar aquilo em que acredito;

aos integrantes dos coletivos artísticos, por gentilmente permitirem que eu visitasse as lembranças e os sonhos das experiências construídas;

a Antônio Neto, por todas as manhãs em que sentávamos juntos para escrever, compartilhando o fim de mais um ciclo;

à Gabi, pela sintonia em buscar compreender o mundo em rede e, junto à Nay, pelas infindáveis conversas que trouxeram leveza aos meus dias;

às queridas amigas e amigos do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC), por tantos encontros e afetos compartilhados;

aos professores Ruy Sardinha, Natacha Rena e Maria Cecília Tavares, pelas preciosas contribuições ofertadas a essa pesquisa;

ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de mestrado;

e a todos aqueles que, ainda que não citados nessa página, sabem da tamanha importância que tiveram em minha vida,

meu mais profundo obrigada.

RESUMO

SANTANA, M. C. **Espaço público em disputa**: cartografia dos coletivos artísticos em Aracaju. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2021.

Coletivos artísticos que consideram os espaços públicos urbanos em seus repertórios de atuação vêm ganhando proeminência ao longo dos últimos anos. Em Aracaju, esse processo acontece majoritariamente por meio de intervenções de caráter lúdico e festivo que revelam controvérsias e associações entre atores vigentes no urbano. Tendo em vista o descortinar desses processos, esta pesquisa considera os coletivos artísticos e os espaços públicos enquanto termos de uma relação mútua. O objetivo geral consiste, assim, em investigar a associação entre coletivos artísticos e espaços públicos na cidade de Aracaju, compondo uma cartografia que abarque seus diversos atores e relações a partir da metodologia da teoria ator-rede. Com isso, desvela-se uma rede que acompanha as práticas artísticas de vinte e dois coletivos locais junto a uma polifonia formada por outros atores humanos e não-humanos. Ao passo em que cada coletivo apresenta suas particularidades, foi possível também cartografar as reincidências compartilhadas pelas experiências conjuntas. O alcance das forças policiais, as divergências na relação com a comunidade, as limitações impostas por aparatos estatais e pela infraestrutura urbana, o papel do poder público e o sentido de atuação no espaço público figuram como elementos centrais no curso dessas ações. O espaço público, nesse sentido, é colocado no cerne de uma disputa que se dá na dimensão do sensível.

Palavras-chave: espaço público; coletivos; teoria ator-rede; Aracaju.

ABSTRACT

SANTANA, M. C. **Public space in dispute:** cartography of artistic collectives in Aracaju. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2021.

Artistic collectives that consider urban public spaces in their action repertoires have been gaining prominence over the past few years. In Aracaju, this process takes place mainly through playful and festive interventions that reveal existing controversies and associations between actors in the urban context. In view of the unveiling of these processes, this research considers artistic collectives and public spaces as terms of a mutual relationship. The general objective is, therefore, to investigate the association between artistic collectives and public spaces in the city of Aracaju, composing a cartography that encompasses its various actors and relationships based on the methodology of actor-network theory. With this, a network is unveiled that follows the artistic practices of twenty-two local collectives together with a polyphony formed by other human and non-human actors. While each collective presents its particularities, it was also possible to map the recurrences shared by the joint experiences. The reach of the police forces, the divergences in the relationship with the community, the limitations imposed by state apparatus and urban infrastructure, the role of the public power and the sense of action in the public space are central elements in the course of these actions. The public space, in this sense, is placed at the heart of a dispute that takes place in the dimension of the sensitive.

Keywords: public space; collectives; actor-network theory; Aracaju.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Topologias espaciais em Law e Mol (1994) 39

Figura 2 – Amostragem snowball 44

Figura 3 – Representação de categorias dos nós e linhas na cartografia 53

Figura 4 – Rua da Cultura na Rua Vila Cristina, 2002 61

Figura 5 – Rua da Cultura no entorno do Mercado Municipal, 2009 61

Figura 6 – Casa Rua da Cultura, 2012 61

Figura 7 – Rua da Cultura 62

Figura 8 – Teatro de rua do grupo Boca de Cena, s.d. 64

Figura 9 – Espaço Boca de Cena, s.d. 64

Figura 10 – Festival Blitz Cultural, 2019 64

Figura 11 – Boca de Cena 65

Figura 12 – Linha do tempo do Hip-Hop Sergipano 68

Figura 13 – Integrantes da Nação Hip-Hop Brasil, 2012 68

Figura 14 – Cartaz da 1º Semana Municipal do Hip-Hop 68

Figura 15 – Nação Hip-Hop Brasil 69

Figura 16 – Sintonia Periférica no baixio da Ponte Aracaju-Barra, 2017 71

Figura 17 – Debate no Sintonia Periférica, 2017 71

Figura 18 – Cartaz do Sintonia Periférica, 2017 71

Figura 19 – Sintonia Periférica 72

Figura 20 – Clandestino na Praça Fausto Cardoso, 2012 74

Figura 21 – Clandestino, 2016 74

Figura 22 – Poster ClandestinoXI, 2015 74

Figura 23 – Clandestino 75

Figura 24 – Som de Calçada, 2016 77

Figura 25 – Som de Calçada, 2017 77

Figura 26 – Cartaz do Enquadro Cultural, 2015 77

Figura 27 – Som de Calçada 78

Figura 28 – Sarau de Quebrada no Bairro Santa Maria, 2017 81

Figura 29 – Sarau de Quebrada, 2017 81

Figura 30 – Cartaz do Sarau de Quebrada 3, 2016 81

Figura 31 – Família Entre Becos 82

Figura 32 – Sarau Debaixo no Viaduto do D.I.A, 2015 85

Figura 33 – Declamação de poesia no Sarau Debaixo, 2015 85

Figura 34 – Venda da fanzines no Sarau Debaixo, 2015 85

Figura 35 – Sarau Debaixo 86

Figura 36 – Maré~Maré na Praça Fausto Cardoso, 2014 88

Figura 37 – Exibição de filme no Maré~Maré, 2014 88

Figura 38 – Cartaz de divulgação do Bloco Maré, 2014 88

Figura 39 – Maré~Maré 89

Figura 40 – Batalha do Octógono, 2014 91

Figura 41 – Cartaz da 3 edição da Batalha do Octógono, 2014 91

Figura 42 – Batalha do Octógono 92

Figura 43 – Ensaio Aberto no Parque dos Cajueiros, 2016 95

Figura 44 – Cartaz Ensaio Aberto, 2016 95

Figura 45 – Ensaio Aberto na Praça Fausto Cardoso, 2017 95

Figura 46 – Ensaio Aberto 96

Figura 47 – Apresentação no Sarau das Flores, 2016 98

Figura 48 – Cartaz do Sarau das Flores, 2016 98

Figura 49 – Sarau das Flores 99

Figura 50 – Mulheres de Luta na Ponte Aracaju-Barra, 2017. 101

Figura 51 – Mulheres de Luta na Orla do Bairro Industrial, 2016. 101

Figura 52 – Cartaz do Mulheres de Luta, 2017. 101

Figura 53 – Mulheres de Luta 102

Figura 54 – Divulgação do Slam do Tabuleiro, 2017 104

Figura 55 – Competição de poesia do Slam do Tabuleiro 104

Figura 56 – Slam do Tabuleiro no Bar do Rock 104

Figura 57 – Slam do Tabuleiro 105

Figura 58 – Fugácida no Viaduto do D.I.A. 108

Figura 59 – Performance na Fugácida, 2018. 108

Figura 60 – Cartaz do primeiro evento da Fugácida, 2017. 108

Figura 61 – Fugácida 109

Figura 62 – Danças urbanas no Dance Quebrada, 2017 111

Figura 63 – Oficina no Dance Quebrada, 2018 111

Figura 64 – Divulgação do Dance Quebrada, 2017 111

Figura 65 – Dance Quebrada 112

Figura 66 – Integrantes do Coletivo Inferninho 114

Figura 67 – Cortejo carnavalesco do Inferninho 114

Figura 68 – Pôster do II Bloquinho do Inferninho 114

Figura 69 – Coletivo Inferninho 115

Figura 70 – Grupo de rap Artigo 163 se apresentando no Som de Quebrada. 117

Figura 71 – Som de Quebrada no Calçadão do Porto Dantas. 117

Figura 72 – Divulgação do Som de Quebrada, 2018 117

Figura 73 – Som de Quebrada 118

Figura 74 – Primeiro evento da Batalha ContaMina, 2018 120

Figura 75 – Roda de conversa na Batalha ContaMina, 2018 120

Figura 76 – Cartaz de divulgação da Batalha ContaMina, 2018 120

Figura 77 – Batalha ContaMina 121

Figura 78 – Poesia Marginal na Praça da Bandeira, 2020. 123

Figura 79 – Tag no Poesia Marginal, 2019 123

Figura 80 – Cartaz de divulgação do Poesia Marginal, 2020 123

Figura 81 – Poesia Marginal 124

Figura 82 – Coletivo Bueiro na Praça do Rosa Elze, 2019 126

Figura 83 – Batalha do Bueiro, 2020 126

Figura 84 – Cartaz de divulgação da II Batalha do Bueiro, 2019 126

Figura 85 – Coletivo Bueiro 127

Figura 86 – Batalha da Criatividade, 2020 129

Figura 87 – Batalha da Criatividade no Centro de Criatividade, 2020 129

Figura 88 – Cartaz de divulgação da Batalha da Criatividade, 2020 129

Figura 89 – Batalha da Criatividade 130

Figura 90 – Cartografia dos coletivos artísticos no espaço público de Aracaju 134

Figura 91 – Localização dos coletivos no território 135

Figura 92 – Linha do tempo da atuação dos coletivos 136

Figura 93 – Centralidade e amplitude dos policiais na rede 139

Figura 94 – Partilhas do sensível 141

Figura 95 – Conexões diretas dos policiais 145

Figura 96 – Conexões diretas da comunidade 149

Figura 97 – Comunidades múltiplas 151

Figura 98 – Mapa da desigualdade social de Aracaju versus coletivos artísticos 154

Figura 99 – Mapa de centralidades de Aracaju versus coletivos artísticos 155

Figura 100 – Posicionamento dos coletivos e espaços em relação às centralidades e periferias urbanas 157

Figura 101 – Cartografia ator-rede de coletivos artísticos e não-humanos 163

Figura 102 – Conexões diretas das redes sociais 164

Figura 103 – Conexões diretas das autorizações para realização de eventos 169

Figura 104 – Posicionamento dos editais na cartografia ator-rede de coletivos e não-humanos 176

Figura 105 – Cartografia ator-rede de coletivos artísticos e outros humanos 179

Figura 106 – Relações com o poder público 181

Figura 107 – Linha do tempo de coletivos e eventos 183

Figura 108 – Jornadas de Junho de 2013 na cartografia 188

Figura 109 – Cartografia ator-rede de coletivos artísticos e interesses 194

Figura 110 – Por que o espaço público? 200

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1 O COLETIVO DOS COLETIVOS 23

1.1 Teoria ator-rede 24

1.2 A cidade a partir da teoria ator-rede 31

1.3 Cartografando coletivos artísticos 40

1.3.1 Desdobrando 41

1.3.2 Sistematizando 46

1.3.3 Cartografando 52

2 COLETIVOS ARTÍSTICOS NO ESPAÇO PÚBLICO DE ARACAJU 58

2.1 Rua da Cultura 59

2.2 Boca de Cena 63

2.3 Nação Hip-Hop Brasil 66

2.4 Sintonia Periférica 70

2.5 Clandestino 73

2.6 Som de Calçada 76

2.7 Família Entre Becos 79

2.8 Sarau Debaixo 83

2.9 Maré~Maré 87

2.10 Batalha do Octógono 90

2.11 Ensaio Aberto 93

2.12 Sarau das Flores 97

2.13 Mulheres de Luta 100

2.14 Slam do Tabuleiro 103

2.15 Fugácida 106

2.16 Dance Quebrada 110

2.17 Coletivo Inferninho 113

2.18 Som de Quebrada 116

2.19 Batalha ContaMina 119

2.20 Poesia Marginal 122

2.21 Coletivo Bueiro 125

2.22 Batalha da Criatividade 128

3 ESPAÇO PÚBLICO EM DISPUTA 132
3.1 A ordem dos corpos 138
3.2 Comunidades múltiplas e seus territórios 148
3.3 Um olhar para os não-humanos 161
3.4 Poder (do) público e suas temporalidades 178
3.5 Que espaço público é possível? 192

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 203

REFERÊNCIAS 210
APÊNDICE – ENTREVISTAS 221

INTRODUÇÃO

O espaço público tem sido objeto de múltiplas investigações interessadas em compreender e enfrentar os desafios sociais e políticos que a vida contemporânea nas cidades apresenta. Especialmente no campo da arquitetura e do urbanismo, em que esta pesquisa se insere, essa constatação traduz-se em um esforço para compreender os espaços da cidade não apenas em suas dimensões físicas e materiais, mas também como fruto de dinâmicas processuais, ações, apropriações e experiências dos agentes urbanos.

Tanto os esforços empreendidos em torno do caráter material do espaço público, tradicionalmente atrelado a áreas como praças, parques ou ruas da cidade, quanto as tentativas de compreender o que conforma a sua dimensão imaterial, referente a uma esfera sociopolítica que abarca o interesse público, revelam conjuntos de práticas e teorias que veem no espaço público um elemento importante para a elaboração de respostas às problemáticas urbanas.

À luz desse contexto, as iniciativas realizadas por coletivos artísticos em espaços públicos vêm ganhando relevância ao longo dos últimos anos, particularmente em estudos inseridos nos campos da arte e do urbanismo. Do acompanhamento de tais práticas, emergem termos como arte pública, arte relacional, arte participativa, arte colaborativa, intervenções, ocupações ou apropriações artísticas, arte contextual e ativismos/artivismos. São todos, de alguma maneira, indicações de processos que se dão em conjunturas emergentes, ainda em pleno movimento de transformação.

Nesse ínterim, as práticas artísticas e os espaços da cidade passam a ser considerados, por diversos autores, como dois elementos no seio de uma relação. Para Cardoso e Macêdo (2015, p. 19), por exemplo, “a Arte Contemporânea passa pela cidade, pelo urbano, pelas influências que o ambiente urbano causa na arte e vice-versa”. De acordo com Vera Pallamin (2000, p.18), “a arte participa desta reflexão sobre o que é, o que deveria ser, o que têm sido esses espaços da urbanidade, eminentemente conflitantes e que têm se caracterizado, na sua situação mais recente, pela ausência de grandes projetos coletivos”. O trabalho de Lima (2014, p.1), por sua vez, vai considerar tais ações como um

enfrentamento ao “agenciamento autoritário que tem como um dos resultados visíveis a própria subtração da vida pública nos espaços abertos”. Já para Ferreira e Kopanakis (2015, p.81), tais práticas são resistências “aos processos de racionalização à massificação que se instituem nas cidades e, assim, propõem usos diferentes aos diversos espaços através dessas manifestações de oposição”. A obra de Jacques (2009) traz ainda uma abordagem acerca da experiência sensível da arte enquanto micro-resistência “[...] explicitadora de tensões do e no espaço público” (JACQUES, 2009, on-line).

Mais especificamente sobre a atuação de coletivos artísticos nos espaços públicos, Campbell (2015, p. 23) afirma que “a ação coletiva marca fortemente o trabalho realizado nos espaços públicos. [...] Quando se trabalha no coletivo, amplia-se a potência de se trabalhar em rede. A produção coletiva no Brasil poderia assim ser entendida como um grande rizoma que se espalha por seu território”. Assim sendo, é no cerne desse encontro entre coletivos artísticos e espaço público que esta pesquisa se insere, compreendendo os dois termos como elementos de uma relação mútua.

Além disso, nos últimos anos, os diversos movimentos *occupy* que se alastraram por diferentes países, indo desde nações árabes até os continentes europeu e americano, trouxeram ainda mais visibilidade a essas novas formas de movimentos coletivos que se entrelaçam, muitas vezes, às dimensões culturais e artísticas. A formação de coletividades e as táticas de ocupação do espaço público são fenômenos que reverberam em cada vez mais cidades.

Ainda que haja um amplo campo de pesquisa com o qual esta dissertação dialoga, conforme explicitado, é importante pontuar que seus questionamentos disparadores surgiram de vivências próprias de um corpo implicado na cidade. O gérmen investigativo que viria a conformar este trabalho despontou à medida em que a pesquisadora acompanhava o desenvolvimento de coletivos artísticos em espaços públicos de Aracaju, capital do estado de Sergipe. A princípio, em meados de 2013, esse acompanhamento não possuía um caráter acadêmico, sendo realizado apenas através da participação como ouvinte de alguns dos eventos promovidos pelos coletivos.

Tais atividades, em geral, possuíam um caráter lúdico e festivo, e em determinados aspectos agregavam questionamentos sociais e entonações políticas em suas práticas. As experiências vivenciadas junto a esses coletivos conformaram uma espécie de testemunho

de seus atos e uniram-se aos interesses de pesquisa em decorrência da elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso "Vislumbres no vazio: apropriações artísticas em espaços residuais de Aracaju" (SANTANA, 2017), apresentado ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Sergipe.

Embora possuindo objetivo divergente naquele momento – já que se tratava de uma investigação acerca de espaços residuais –, a aproximação com quatro coletivos locais e o rico material coletado abriram diversas frentes de indagação. Algumas das falas captadas durante as entrevistas, principalmente, suscitaram novos questionamentos e interesses referentes aos processos de disputa pelo território e aos agenciamentos aos quais essas práticas se entrelaçavam.

Em um cenário global, pode-se dizer que Sergipe, o menor estado em área territorial do Brasil, cuja capital tem estimados 670 mil habitantes (IBGE, 2021) e possui apenas 166 anos de existência, não constitui o núcleo de onde o debate se estabelece. Por outro lado, a própria natureza fugidia das ações coloca em questão a possibilidade de existência de um núcleo: os movimentos se pulverizam, por vezes são nômades ou atuam em várias localidades, funcionando como esse grande rizoma apontado por Campbell (2015).

A identificação de uma demanda por parte de uma parcela da população em discutir a cidade através dessas ações marca a última década, em Aracaju, com a presença de "um novo fluxo de movimentos juvenis que se caracterizam pela utilização da intervenção urbana como principal repertório de ação" (SANTOS, 2016, p. 488). A atenção para essa dinâmica constitui, além disso, uma tentativa de compreender a realidade desses movimentos em contextos distintos das grandes metrópoles localizadas na região Sudeste do Brasil, nas quais essas ações são geralmente estudadas.

Exemplos possíveis são o Festival Baixo Centro, a Batata Precisa de Você, movimentos do Parque Augusta e Minhocão, em São Paulo; e Espaço Comum Luiz Estrela, o Cidade Eletrônika e movimentos do Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte. Por sua vez, o Movimento Ocupe Estelita, em Recife, pode ser considerado um dos poucos exemplos nacionalmente reconhecidos que pautam dinâmicas de ocupação artístico-culturais em espaços públicos na região Nordeste. No entanto, é preciso considerar o acompanhamento de outras referências, tendo em vista a multiplicidade com que tais movimentos se

manifestam não apenas atualmente, mas ao longo de todo um processo histórico. Segundo Mesquita (2008, p. 222):

> produzir uma história dos coletivos de arte no Brasil, de suas heranças, táticas e expressões estéticas e ativistas, implica retomar uma possível "tradição" (se é que podemos chamar assim) de práticas artísticas experimentadas ao longo dos anos. Antes de tudo, esta história também deve considerar uma vertente importante dentro da criatividade coletiva brasileira: o advento de uma *tradição do lúdico*, cujos precedentes históricos e sociais encontram-se nas festividades populares ocorridas no Nordeste, Rio de Janeiro e zonas rurais do País.

Não é difícil reconhecer a perpetuação dessa *tradição do lúdico* citada pelo autor nos coletivos acompanhados em Aracaju. As práticas artísticas em meio ao espaço público urbano se dão por meio de festividades, ações de caráter performativo e recreativo, encontros, festejos carnavalescos, encantamentos teatrais e poéticos, onde quase sempre há uma estrofe musical preenchendo a rua.

Abarcam não somente aqueles parques e praças mais centrais da cidade, mas tanto quanto possível outros espaços laterais, escondidos, restritos a poucos transeuntes que se deparam com o estranhamento enquanto fazem o caminho rotineiro de voltar para casa. Há aqueles coletivos que se iniciam buscando realizar práticas artísticas no próprio bairro, grupos que surgem nas periferias da cidade, com batalhas de rima, *cyphers* de breaking, rodas de rap, batalhas de *tags* e *slams* de poesia. Chamam-se de comunidade, amigos, família, diversos nomes para indicar que o intuito de suas ações só pode ser efetivado enquanto um ato coletivo.

Os pontos que todas essas apropriações possuem em comum são o fato de terem no espaço público o seu principal local de realização, atuarem através de práticas artísticas das mais diversas, possuírem caráter gratuito e aberto ao público e promoverem, em maior ou menor grau, uma reflexão acerca do espaço urbano. Fora isso, os mais diversos posicionamentos podem surgir de diferentes grupos: alguns atuam de forma pontual na cidade, outros de modo itinerante; alguns possuem uma organização centralizada, outros constituem coletivos com integrantes fluidos; alguns possuem vínculos com órgãos governamentais, outros são veementemente contra essa união.

Ao mesmo tempo em que esse olhar situado e aberto para as diversas coletividades possíveis era um interesse da pesquisa, interessava-nos também mobilizar abordagens metodológicas pouco exploradas, de modo a produzir novos olhares sobre o tema. Considerando essa dinâmica rizomática, apreendemos as ações desses coletivos a partir de uma perspectiva de redes, segundo a qual vários atores dissonantes que compõem a cidade se associam de modo a tensionar o espaço público — e sendo por ele tensionados.

Não são apenas os vários indivíduos que compõem um coletivo artístico que estão imbuídos nesse tensionamento. Entende-se que os demais agentes que compõem a cidade estão também implicados nas práticas artísticas realizadas por esses grupos, influenciando, com intensidades díspares, o decorrer das ações realizadas nos espaços públicos. A escolha de encarar essa conjuntura a partir de uma polifonia passa a ser uma das principais questões da pesquisa, colocando em ressonância as histórias vivenciadas por diferentes coletivos.

Assim sendo, o entendimento da relação entre os processos urbanos locais e as práticas realizadas pelas coletividades é potencialmente capaz de revelar aspectos invisibilizados no contexto urbano. Esses aspectos, quando não abordados dentro do próprio discurso veiculado pelos coletivos, tornam-se visíveis subsequentemente à realização das ações na cidade, como será visto por meio de relatos sobre o controle e a vigilância nos espaços públicos, além dos citados episódios de repressões e tentativas de criminalização dos movimentos através de diversos agentes e instrumentos institucionais, revelando processos de disputa arraigados no espaço público.

O **objetivo geral** desta pesquisa consiste, portanto, em investigar a associação entre coletivos artísticos e espaços públicos na cidade de Aracaju, compondo uma cartografia que abarque seus diversos atores e relações implicadas. Os **objetivos específicos**, por sua vez, são (1) identificar coletivos artísticos que atuaram em espaços públicos da cidade de Aracaju, (2) compreender o modo como os diferentes atores da cidade se entrelaçam nesse contexto, identificando vínculos que influenciaram na produção desses coletivos e (3) cartografar atores e relações que perfazem as práticas realizadas por coletivos artísticos em espaços públicos da cidade.

Tais objetivos estão ancorados na **metodologia** escolhida para a pesquisa: a Teoria Ator-Rede (TAR), que considera a existência dos atores sociais apenas quando inseridos em suas redes de relações (LATOUR, 2012). Ator, nessa perspectiva, é considerado tudo aquilo que

modifica o curso de uma ação, ao passo em que a rede se refere à composição que relata os vínculos entre esses atores. Trata-se de trazer para o primeiro plano as relações que exercem tensionamentos, atratividades ou forças repulsoras capazes de, ao longo do tempo, moldar as ações no espaço.

Diante dessa perspectiva, entende-se que a associação entre coletivos artísticos e espaços públicos produz um elemento completamente novo no contexto urbano, que excede e transforma a intencionalidade dos coletivos, assim como modifica os espaços da cidade. Consiste, assim, em um processo complexo, permeado por uma multiplicidade de vozes de indivíduos, instituições, objetos, discursos, instrumentos, espaços e interesses que desvelam a subdeterminação das ações produzidas no espaço público.

Entre os métodos e técnicas elencadas para a elaboração da pesquisa, utilizou-se de (1) entrevistas semi-estruturadas com coletivos artísticos, realizadas a partir da técnica de amostragem *snowball* (técnica que permite selecionar uma amostragem em conformidade com dinâmicas de rede); (2) pesquisa documental em websites e jornais de circulação local, perfis dos coletivos em plataformas de redes sociais, canais oficiais do Estado de Sergipe e do município de Aracaju e produções acadêmicas; e (3) a elaboração de uma cartografia ator-rede a partir de uma plataforma de espacialização em rede dirigida por vetores de força.

A elaboração da cartografia ator-rede visou dar corpo à rede onde esses diversos atores, humanos e não-humanos, se entrelaçam. Diante disso, as intervenções desses grupos revelam contradições e conexões vigentes no urbano, considerando que engendram uma série de camadas de interferência nos espaços públicos da cidade. Esse afloramento de dissensos que se visibiliza a partir das práticas artísticas é de interesse da pesquisa, buscando também compreender como se dão essas relações na rede de agentes que se apresentam em volta dessas práticas.

As experimentações de novas metodologias, por sua vez, são tomadas como uma possibilidade de oxigenação do conhecimento produzido frente ao panorama desafiador identificado nas dinâmicas urbanas, conformando novos entendimentos referentes à atuação dos coletivos artísticos no espaço público. Em especial nos estudos urbanos, a agenda investigativa da TAR ainda se encontra em sua infância, visto que o primeiro esforço no sentido de propor uma espécie de sistematização “prospectiva” da abordagem

(dada a impossibilidade de produzir uma ‘retrospectiva’ de algo tão novo) foi realizado em 2010 (FARÍAS; BENDER, 2010).

No Brasil, esse cenário é ainda mais recente, e quando consideramos as produções em torno do tema da presente pesquisa, a literatura fica ainda mais restrita. Em uma busca sistemática realizada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), foram encontrados 362 trabalhos que utilizaram, como parte de seus títulos ou resumos, a palavra-chave “teoria ator-rede”. A partir da leitura dos títulos dessas produções, foi possível chegar a um total de 15 trabalhos que poderiam se relacionar, de alguma forma, com o tema da presente pesquisa, seja por tratarem de questões relativas ao urbano ou por investigarem experiências coletivas no campo da arte.

Por meio da leitura dos referidos resumos, quatro desses trabalhos foram descartados por tratarem de temáticas muito díspares. Para os demais, avançou-se para o restante da leitura. Entre esses, a maior parte se utilizava da teoria ator-rede como uma abordagem interligada a raspagens de redes sociais, análises organizacionais e tecnologia.

Pimentel (2017), por exemplo, investigou os processos de participação popular através de inteligência cibernética voltada para o planejamento e a gestão urbana. Já a dissertação de Medeiros (2016) faz uma análise de postagens em redes sociais acerca das controvérsias sobre a Copa do Mundo de 2014 com foco nos estudos em Comunicação. A construção de bases de dados para mapeamento colaborativo de assentamentos precários foi o objeto de Bortolini (2018). A tese de Luz (2016), por sua vez, insere-se no campo dos estudos organizacionais, analisando o Espaço Comum Luiz Estrela e o Movimento 15M para compreender estratégias organizacionais da multidão. A dissertação de Macêdo (2014), situada na intersecção entre Arte e Tecnologia, analisa o papel das Tecnologias da Comunicação e Informação (TICs) no rastro digital da intervenção artística “Rebatismo da Ponte Costa e Silva”, em Brasília. No mesmo campo, está a dissertação de Guerche (2017), que realiza uma proposta em *web* arte colaborativa na cidade de Santa Maria (RS), analisando redes geográficas informacionais.

Dentro dos estudos em Arquitetura e Urbanismo, em que esta pesquisa se insere, encontramos apenas cinco trabalhos: a dissertação de Santos (2015) acerca das relações sociotécnicas na autoconstrução de infraestrutura urbana em Belo Horizonte (MG); a dissertação de Souza (2018), que busca compreender as relações em torno da produção de

uma ocupação informal em palafitas na cidade de Macapá (AP); a dissertação de Bizzotto (2015), que desenvolve um estudo de caso sobre o Resiste Izidora, um movimento de ocupação urbana e luta por moradia em Belo Horizonte; a tese de Martins (2018), que aborda o espaço público material na cidade de João Pessoa (PB), produzindo narrativas sobre o que a autora chama de dispositivos técnicos e disposições sociais; e a dissertação de Nobre (2019), que investiga o ciclo de lutas urbanas pós-2008, em especial os movimentos 15M, Occupy Wall Street e Jornadas de Junho de 2013.

Esses trabalhos funcionaram como importantes referências durante a montagem do plano de pesquisa inicial, e especialmente o último trouxe reflexões para o desenvolvimento da dissertação. No entanto, percebe-se que nenhum dos trabalhos sistematizados que utilizam a teoria ator-rede trata de coletivos artísticos ou culturais a partir de suas atuações no espaço público. O interesse nessa relação entre coletivos artísticos e espaço público, portanto, permanece inexplorado a partir da abordagem da teoria ator-rede nos trabalhos acadêmicos desenvolvidos no Brasil. Assim sendo, esta pesquisa possui grande potencial de colaboração no campo investigativo em que se insere. Além disso, o acompanhamento dos processos vivenciados pelos coletivos aracajuanos funciona como um importante registro histórico, artístico e cultural para o contexto local.

Tendo em vista o exposto, o caminho traçado no desenvolvimento da pesquisa passa por quatro momentos. Em um primeiro momento, nos aproximamos das lentes pelas quais observamos as atuações dos coletivos nos espaços públicos. Em seguida, damos seguimento à escuta dos atores, evidenciando as histórias de cada um dos coletivos artísticos entrevistados. No terceiro momento, colocamos em destaque o universo comum que permeia a fala de diferentes coletivos. Por fim, compilamos as principais discussões e resultados decorrentes desse processo. Esses quatros momentos traduzem-se nos três capítulos constituintes da dissertação somados aos desenlaces apresentados nas considerações finais.

O **capítulo 1**, intitulado “O coletivo dos coletivos”, pretende expor os critérios e justificativas segundo as quais a teoria atore-rede foi escolhida para compor a base metodológica do trabalho. Em vista disso, os principais conceitos derivados dessa abordagem são delineados, formando um alicerce para a compreensão das análises posteriormente realizadas. O capítulo apresenta também uma seção especificamente

voltada ao campo da arquitetura e do urbanismo, de modo a inscrever questões pertinentes a esta área do conhecimento no pensamento da TAR, explicitando o modo como este estudo encara o espaço e a cidade. Por último, as etapas realizadas durante a pesquisa são descritas, no sentido de munir o leitor com o processo de desdobramento do repertório de ações dos coletivos, a sistematização do material obtido e a composição da cartografia ator-rede.

No **capítulo 2**, denominado "Coletivos artísticos no espaço público de Aracaju", adentramos nas histórias singulares de cada um dos coletivos artísticos pesquisados. Os coletivos são apresentados individualmente, de modo a revelar as diferentes formas como cada grupo vincula-se ao espaço público da cidade, estabelecendo conexões com outros atores, pautando determinados interesses e vivenciando controvérsias na cidade. Essa maneira focalizada de exibir os coletivos abre possibilidades de visualizar suas condições peculiares, compreendendo que os grupos possuem repertórios heterogêneos de atuação. São vinte e dois coletivos entrevistados que conformam, portanto, vinte e duas seções no interior do capítulo. O relato textual coexiste junto ao relato cartográfico, de modo que são apresentados também grafos que destacam os coletivos na rede, assim como imagens relativas às suas práticas na cidade.

O **capítulo 3**, "Espaço público em disputa", mobiliza a rede a partir da reunião de atores e vínculos que perpassam a relação dos coletivos artísticos com os espaços públicos da cidade. Em complementação ao capítulo anterior, este tem como foco as reincidências, os atores e vínculos que consistem em pontos-chave para compreender o conjunto das ações acompanhadas. Junto à cartografia ator-rede, as dimensões espaciais e temporais são elencadas nas análises através de composição com mapas territoriais e linhas do tempo, assim como a inserção, em muitos momentos do texto, de falas dos próprios atores implicados no processo.

Ao longo de seu desenvolvimento, recorremos a autores que dialogavam com aquilo que a realidade situada apresentou, especialmente a obra de Jacques Ranciére. Reportamos a tal autor como referência por compreender que as configurações dos atores e conexões cartografadas apontavam para uma discussão localizada na intersecção entre estética e política. Os diferentes posicionamentos dos atores na rede demandaram um entendimento sobre as posições de legitimidade e visibilidade de suas práticas. Os conceitos e definições de Ranciére, no entanto, são constantemente colocados em paralelo aos entendimentos produzidos pelos próprios atores acompanhados na pesquisa. Constrói-se, junto a isso, um

diálogo entre o pensamento desse autor e o de Bruno Latour sobre a política, repensando encadeamentos importantes a partir da teoria ator-rede.

Desse modo, inferimos da cartografia ator-rede possibilidades de análise que se desdobram em múltiplas entradas. Em “a ordem dos corpos”, a análise se concentra no papel central da força policial no conjunto de atuações realizadas no espaço público. Em “comunidades múltiplas e seus territórios”, sintetiza-se o modo como diferentes coletivos se situam no seio do comum, demonstrando como o território está implicado na construção desse vínculo. “Um olhar para os não-humanos”, por sua vez, traz à tona os modos como os não-humanos interferem no curso das ações efetivadas no espaço público. Já “o poder (do) público e suas temporalidades” evidencia as complexas relações dos coletivos com o poder público ao longo do tempo, gerando modificações em suas associações com o espaço público. A última seção do capítulo abre um questionamento sobre “que espaço público é possível?”, buscando compreender o sentido que a atuação em espaços públicos incorpora às práticas dos coletivos.

Todo o processo de escrita da dissertação, assim, foi construído por intermédio daquilo que a cartografia ator-rede revelou, entendendo-se que ela sinaliza, inclusive, processos desconsiderados pelos atores sociais. As considerações finais desenvolvidas recuperam, enfim, os principais achados que conformam a associação entre coletivos artísticos e espaços públicos, trazendo em paralelo avaliações sobre o processo de realização da pesquisa, possíveis desdobramentos futuros e apontamentos de frentes investigativas complementares.

1

O COLETIVO DOS COLETIVOS

> Mais flexível que a noção de sistema, mais histórica que a de estrutura, mais empírica que a de complexidade, a rede é o fio de Ariadne destas histórias confusas. (LATOUR, 1994, p. 9)

1 O COLETIVO DOS COLETIVOS

Esta pesquisa se inicia com a definição de um certo modo de olhar. O compromisso com a produção científica do conhecimento deve, antes mesmo de explicitar *o que* será investigado, esclarecer o *como*. Nesse sentido, muitos modos de olhar para o tema da atuação dos coletivos artísticos nos espaços públicos urbanos poderiam ser elencados. A eleição da metodologia em uma pesquisa, entretanto, elucida os critérios pelos quais certas escolhas são feitas, consistindo naquilo que orienta, no desenvolvimento do trabalho, a entender "aonde ir e o que vale a pena ver ali" (LATOUR, 2012, p.38).

No centro da presente investigação destaca-se uma relação, aquela que se estabelece a partir da associação entre coletivos artísticos e espaços públicos. Interessava olhar para essa relação a partir de uma polifonia, de uma multiplicidade de vozes que, quando reunidas, revelassem os caminhos pelos quais a pesquisa deveria seguir. Diante disso, a metodologia adotada para guiar a seguinte investigação inserida nos estudos de arquitetura e urbanismo foi a teoria ator-rede (TAR).

Tendo isso em mente, este primeiro capítulo expõe as bases metodológicas e os processos pelos quais essa abordagem foi elencada no decorrer da pesquisa. Tais processos, embora agora se apresentem de forma ordenada e sequencial, foram sendo transformados pelo movimento – dos encontros vivenciados e das palavras escritas. Desse modo, cada capítulo influenciou e foi influenciado pelo capítulo subsequente, em uma costura que ia unindo e separando partes à medida que a pesquisa avançava. Como será visto no decorrer deste capítulo, isso também é próprio do pensamento ator-rede, que traz para o primeiro plano a transformação mútua que se estabelece entre dois entes de uma mesma relação.

O primeiro tópico, denominado "Teoria ator-rede", fornece uma introdução acerca dessa corrente de pensamento, salientando-se os principais conceitos que forneceram as bases para a realização da pesquisa. O segundo tópico, "A cidade a partir da teoria ator-rede", apresenta as concepções derivadas dessa teoria com maior inclinação às discussões espaciais e maneiras de pensar a cidade, aproximando a discussão ao campo do urbanismo. No terceiro e último tópico deste primeiro capítulo, intitulado "Cartografando coletivos artísticos", explicitam-se as etapas realizadas durante a pesquisa, sendo elencados os métodos, técnicas e ferramentas utilizadas, fundamentais para a compreensão das análises elaboradas posteriormente.

1.1 Teoria ator-rede

De modo introdutório, a teoria ator-rede surgiu na década de 1970 a partir de pesquisas realizadas no campo dos Estudos de Ciência e Tecnologia (STS) pelos autores Bruno Latour, John Law e Michel Callon. À época, as investigações acerca da construção dos fatos científicos a partir de uma aproximação etnográfica que revelava as situações singulares de laboratório (LATOUR, WOOLGAR, 1997 [1979]) foi responsável por reposicionar o próprio modo de fazer e compreender a pesquisa científica. Era necessário considerar, simultaneamente, o "ator e a rede a qual está incrustado" (LATOUR, 2012, p. 245), algo que se tornará, posteriormente, uma máxima nas pesquisas ator-rede.

Esse entendimento começa por uma reinterpretação do que é o social, encarado pela TAR não como um elemento em si mesmo ou um domínio específico da realidade, mas como um processo que precisa ser explicado, constituindo-se em um "[...] movimento peculiar de reassociação e reagregação" (ibidem, p. 25). Nesse sentido, a teoria ator-rede retorna às origens da sociologia, posicionando-se diante do clássico debate do final do século XIX entre os filósofos e sociólogos franceses Émile Durkheim e Gabriel Tarde acerca do que constitui o social.

> Nós denominamos de "rede de atores" essa sociologia alternativa à sociologia durkheimiana, e depois a colocamos sob a rubrica de Gabriel Tarde, pois muitas dessas ideias já haviam sido desenvolvidas por Tarde há mais de 100 anos, sem que antes nos apercebêssemos. Essas ideias faziam parte, portanto, já dos primórdios da sociologia. (LATOUR, 2009a, *on-line*)

Para o antropólogo, filósofo e sociólogo Bruno Latour, a sociologia de Durkheim pode ser chamada de "sociologia do social" (ibid. p.27), pois permitiria elaborar explicações sociais replicáveis, enquanto a sociologia influenciada por Tarde é chamada de "sociologia de associações" (ibid., p. 27), já que pauta um princípio de conexões que não necessariamente se limitam ao domínio do social. É esta última abordagem que interessa à TAR. Sondar esses movimentos, então, é o que mais se aproxima de uma tentativa de compreender os fenômenos, e é a partir desse posicionamento que se pretende dar corpo à presente pesquisa.

Em seu livro "Reagregando o social: uma introdução à Teoria ator-rede" (2012), Bruno Latour compilou uma série de conceitos referentes a essa teoria que serviram como base para estudos nas mais diversas áreas. O termo ator-rede, que dá nome à teoria, vem justamente da percepção de que toda ação deve ser encarada como fruto de uma ligadura e, portanto, sua origem é uma fonte de incerteza. As duas partes – tanto o ator quanto a rede

– são essenciais e inseparáveis. Impossível falar em rede sem que haja atores conectando-se, ao mesmo tempo em que, "ao falarmos de ator, deveremos sempre acrescentar a vasta rede de vínculos que o levam a atuar" (ibid., p.313).

O uso da palavra composta comunica justamente essa indivisibilidade entre o ator a rede. No caso da presente pesquisa, isso reflete a maneira como a investigação de determinado coletivo artístico no espaço público urbano não se limita apenas em acompanhar as particularidades advindas desse coletivo. Tanto no momento de elaboração da ação quanto no desenrolar de sua execução, os atores são atravessados por outros acontecimentos e limitações que deslocam, em maior ou menor grau, a materialização da ação realizada. Nesse sentido, "[...] a tarefa consiste em desdobrar os atores como redes de mediações" (ibid., p.198).

Entende-se que essas ações decorrem, portanto, de um processo de subdeterminação onde cada ator envolvido em uma rede de atores possui um papel substancial. Há "[...] subdeterminação da ação, das incertezas e controvérsias em torno de quem e o que está agindo quando 'nós' entramos em ação" (ibid., p.74). Assim, o que seria a "causa" das ações é substituída por um emaranhado de componentes que formam a rede.

Ou seja, quando falamos em rede, uma palavra utilizada de modo tão múltiplo nos tempos atuais, não estamos nos referindo às redes técnicas ou organizacionais. Como Latour bem observa, em Castells (1999), esses dois sentidos de rede se unem: o sentido organizacional tem um novo alcance graças à expansão das redes ligadas à tecnologia da informação. Já para a TAR, "[...] rede é uma expressão para avaliar quanta energia, movimento e especificidade nossos próprios relatos conseguem incluir. Rede é conceito, não coisa" (LATOUR, 2012, p. 192).

Quanto mais atores produzindo transformações na ação conseguirmos colocar em evidência, mais bem elaborada a rede se apresenta, já que mais pistas são deixadas para que o social possa ser descrito. Em especial, o desenrolar das controvérsias configuram os momentos em que as distinções entre grupos se estabelecem. Para isso, como desenvolvimento de um método, o essencial é seguir os próprios atores.

O artigo "*Diving in magma*", de Tommaso Venturini (2009), é uma referência importante para entender o sentido de controvérsias para esta metodologia. As controvérsias representam desacordos entre os atores:

> Controvérsias começam quando os atores descobrem que não podem ignorar uns aos outros e controvérsias terminam quando os atores conseguem elaborar um compromisso sólido de viver juntos. Qualquer coisa entre esses dois extremos pode ser chamada de controvérsia (VENTURINI, 2009, p.3, tradução nossa[1]).

Embora no mundo social as controvérsias tendam a ser evitadas, Venturini demonstra que elas certamente não são um aborrecimento a ser repudiado no desenrolar da pesquisa. Pelo contrário, é a partir do acompanhamento de controvérsias que o social pode ser cartografado – a partir da Cartografia das Controvérsias. A controvérsia faz parte do desenvolvimento das redes e seus atores.

Decerto, na resolução de uma controvérsia, reconhece-se que os atores não possuem o mesmo peso, isto é, a intensidade com que determinados atores exercem poder dentro da rede é uma peça chave para o destino da ação. Esse é um aspecto importante a ser destacado, pois convencionou-se como uma forte crítica à Teoria ator-rede a sua abordagem baseada em uma ontologia plana (*flat ontology*), o que teoricamente revelaria uma neutralidade em relação às assimetrias e injustiças sociais.

A ontologia plana, entretanto, busca compreender a realidade a partir de uma simetria generalizada[2] (LATOUR, 1994), tratando-se de uma postura do pesquisador em um momento *a priori* do seu processo de pesquisa. Isso não quer dizer que todos os elementos possuam importância equivalente na situação em que estão implicados, ou mesmo que as hierarquias não existam. Ou seja, "[...] esse achatamento não significa que o próprio mundo dos atores também foi achatado. Bem ao contrário, eles ganharam espaço suficiente para desdobrar seus gerúndios contraditórios: escalando, ampliando, inserindo, "panoramizando", individualizando" (LATOUR, 2012, p. 317).

---

[1] Trecho original: "Controversies begin when actors discover that they cannot ignore each other and controversies end when actors manage to work out a solid compromise to live together. Anything between these two extremes can be called a controversy" (VENTURINI, 2009, p.3).

[2] Posteriormente, o próprio Latour irá abandonar o termo "simetria", cujo significado carregaria implicitamente a presença de dois polos distintos - a serem simetrizados -, o que o autor tenta desfazer quando elabora a TAR (LATOUR, 2009a). No entanto, optou-se por manter este termo devido à profusão de referências literárias que o utilizam, e pela escassez de uma melhor terminologia para apresentar os fundamentos teóricos dessa abordagem. O sentido de "simetria generalizada" refere-se à explicação simultânea entre os elementos (inclusive aqueles que foram colocados em pólos de conhecimento opostos pela ciência moderna).

Nesse sentido, o pesquisador da TAR deve se propor a entrar em contato com a realidade situada evitando ao máximo partir de pressupostos ou conclusões pré-determinadas, deixando-se guiar tanto pela dinâmica quando pela compreensão dos atores em relação à sua realidade social. Afinal, ao se iniciar na pesquisa, "o pesquisador está, em termos de reflexividade, sempre um passo atrás daqueles que estuda" (LATOUR, 2012, p.57). Os atores estão há muito mais tempo em contato com a questão abordada, portanto suas definições, os termos que utilizam e as conclusões levantadas devem ser abarcadas nas considerações da pesquisa: "a tarefa de definir e ordenar o social deve ser deixada aos próprios atores, não ao analista" (ibid., p.44).

Considera-se que cada ator tem um papel crucial nesse conjunto de associações, pois provoca transformações no decorrer das ações. Não compete aos atores preencherem funções fixas, já que assim eles seriam facilmente substituíveis. Para a TAR, "[...] um ator que não faz diferença não é um ator. Um ator, se as palavras têm mesmo algum sentido, é justamente aquilo que *não* se pode substituir" (ibid., p. 221). Nesse âmbito, a rede se estabelece por um conjunto de entidades entrelaçadas, em que cada elemento tem influência na determinação da ação.

Ao se propor a seguir os atores, Latour desenvolve, naturalmente, a definição do que pode ser considerado um ator na sua terminologia: um agente que produz transformações na rede. Como o termo remete a agentes humanos, o autor utiliza, em paralelo, o termo actante, que engloba agenciamentos de outras naturezas, já que, como veremos, a influência no curso das ações não parte necessariamente de uma pessoa, mas também de objetos, discursos, espaços etc. Assim,

> [...] qualquer coisa que modifique a situação fazendo a diferença é um ator – ou, caso ainda não tenha figuração, um actante. Portanto, nossas perguntas em relação a um agente são simplesmente estas: ele faz diferença no curso da ação de outro agente ou não? (ibid., p.108)

Em especial, a atenção dada aos agentes não-humanos como integrantes do social representa um ponto de virada para o desenrolar das pesquisas, já que se considera a potencialidade das coisas, e não apenas dos homens, em produzir efeitos no desencadear das ações. Essa singularidade da TAR parte de um afastamento em relação às dualidades típicas presentes nos estudos sociológicos, como natural x social, local x global, cultural x universal ou humano x não-humano (LATOUR, 1994, 2012).

Em “Jamais fomos modernos” (1994), o autor apontou a problemática desconexão que a constituição moderna provocou no campo analítico do social, como se, ao tentar separar os elementos em sua autonomia e pureza, o social tivesse sido retalhado, impossibilitando seu verdadeiro entendimento. “Nós, pobres sujeitos-objetos, humildes sociedades-naturezas, pequenos locais-globais, nos encontramos literalmente esquartejados entre regiões ontológicas que se definem mutuamente mas que não se assemelham mais a nossas práticas” (ibid., p. 120).

De fato, uma grande preocupação nas ciências humanas é a forma como o pesquisador dá espaço às pessoas envolvidas na pesquisa, buscando retratar com integridade seus pontos de vista. O que a sociologia das associações propõe é uma retomada dos não-humanos como parte da rede que formula o social, sendo estes também responsáveis pelas determinações das ações que se desenrolam.

“Esta é uma afirmação radical porque diz que estas redes são compostas não só de pessoas, mas também de máquinas, animais, textos, dinheiro, arquiteturas… [...] Então o argumento é que o material do social não é simplesmente humano” (LAW, 1992, p. 381, tradução nossa[3]). Considerar não-humanos enquanto elementos que produzem agência e compõem a rede, então, é também uma colocação política e que pode implicar em novas perspectivas, inclusive, para a arquitetura e o urbanismo.

Os objetos, nesse contexto, ultrapassam o status de meras ferramentas ou de palco onde se desenvolvem as ações dos atores humanos – ao invés disso, eles mesmos possuem um papel crucial no desenrolar das ações. “A TAR também pressupõe o rompimento com as dualidades sujeito-objeto. Para Latour (2012), por exemplo, um homem (sujeito) com uma arma (objeto) não é um sujeito com um objeto, mas um novo híbrido, uma nova entidade homem-arma.” (BRAGA; SUAREZ, 2018, p. 219).

Objetos enquanto atores não só influenciam o resultado da ação como são apontados pelos teóricos da TAR como uma possível explicação para a perpetuação do exercício do poder.

> Para os sociólogos das associações, o que é novo não é a multiplicidade de objetos mobilizados por um curso de ação [...]. Novo é o fato de os objetos surgirem de súbito não apenas como atores completos, mas também como aquilo que explica a paisagem variegada pela qual começamos os poderes supremos

[3] Trecho original: “This is a radical claim because it says that these networks are composed not only of people, but also of machines, animals, texts, money, architectures-- any material that you care to mention. So the argument is that the stuff of the social isn't simply human.” (LAW, 1992, p. 381)

> da sociedade, as notórias assimetrias, o rude exercício do poder. (LATOUR, 2012, p.109)

No entanto, não significa que os objetos tenham a capacidade de determinar de maneira definitiva as ações. Não há imposição *a priori*. "Além de 'determinar' e servir como 'pano de fundo' para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc." (ibid., p. 108-109). Ou seja, há nisso um leque de possibilidades que seguem por caminhos diferentes à medida que se superpõem outros mediadores que fazem parte da rede.

Por mediadores, o autor refere-se àqueles que, ao entrarem em contato com determinado elemento, transformam-no, agregando um significado diferente a este, adicionando ou retirando traços, distorcendo-o, traduzindo-o. O mediador modifica a ação em algum grau, possui alguma agência. É diferente do conceito de intermediário, que transporta o significado sem produzir alterações, funcionando como um mero veículo. Neste, "[...] definir o que entra já define o que sai" (ibid., p. 65). Assim, intermediário e mediador são agentes circunstanciais, a depender do fato de ela modificar ou não a trama de uma ação em curso.

Nem sempre a distinção entre humanos e não-humanos na rede é uma questão de fácil identificação. Na verdade, esse dualismo é questionado, e prova disso é a existência dos híbridos, elementos onde é impossível delimitar estas categorias. Como exemplo, um dos grandes dilemas contemporâneos é identificado por Latour como híbrido: as questões climáticas relativas ao efeito estufa. Há nisso uma junção entre componentes essencialmente naturais e componentes de cunho político e cultural. "Impossível separar claramente o que representam as nações e os que representam as nuvens, a circulação atmosférica, as correntes marinhas e as florestas" (LATOUR, 1997, on-line).

Outro conceito advindo desse panorama, que compõe o título deste capítulo, é o de Coletivo[4]. Diferente do significado de coletivo que se refere àquilo que advém de um grupo de pessoas, o conceito de Coletivo conforme abordado pela TAR se refere à coligação das muitas associações entre humanos e não-humanos. É o que se busca compor, de forma a "[...] assinalar uma filosofia política na qual não há mais dois elementos que atraem: um que faria a unidade sob a forma da natureza, e outro que guardaria a multiplicidade sob a

[4] Utilizaremos a letra inicial do termo em caixa alta toda vez que este indicar o significado do conceito latouriano de Coletivo, e não estiver apenas relacionado aos coletivos artísticos - os grupos humanos que realizam práticas artísticas nos espaços públicos investigados na pesquisa.

forma das sociedades. O coletivo significa: tudo, e não dois separados" (LATOUR, 2004, p. 117).

Nesse sentido, ao buscar compreender a atuação dos coletivos artísticos no espaço público, é preciso considerá-los juntamente às conexões que realizam. À ação de cada coletivo somam-se os outros atores da cidade, humanos e não-humanos, assim como suas questões de interesse. É o Coletivo dos coletivos que interessa, pois é apenas aí que se pode compreender as ações realizadas no e pelo espaço público. Nesta composição, considera-se que

> o objeto é modificado à medida que vai passando de mão em mão. Ele não só é coletivamente transmitido de um ator para o próximo, como também é coletivamente composto pelos atores. Essa ação coletiva suscita então mais duas perguntas. A quem se pode atribuir a responsabilidade pelo jogo? Que objeto foi passado de mão em mão? (idem, 2000, p. 172)

A fonte de cada prática artística realizada no espaço público é, portanto, incerta, no sentido de que o ator que a realiza não é suficiente para implicar uma relação causal direta de onde a ação surgiu. Ou seja, cartografar a ação de coletivos artísticos no espaço público é cartografar, conjuntamente, outros atores que agem através deles, entendendo cada coletivo artístico, enquanto ator, como "um alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que enxameiam em sua direção" (LATOUR, 2012, p.75).

Por sua vez, o termo Coletivo também traz à tona o sentido de coleta, do trabalho incessante de reunir esses vários atores. O Coletivo não é estável, de modo que o processo de coleta é ininterrupto. À medida que novas questões aparecem, que as controvérsias delineiam os grupos ou que novos atores começam a mediar o curso das ações, o Coletivo se reconfigura. A exterioridade do Coletivo, portanto, é construída provisória e explicitamente a partir de um "procedimento explícito de exteriorização" (idem, 2004, p. 214). O que fica de fora, posto que não é imutável, pode ser novamente reunido diante da presença de circunstâncias diferentes.

A escolha da teoria ator-rede para acompanhar a ação de coletivos artísticos em espaços públicos da cidade tem como premissa, portanto, um dado momento desses grupos que se confunde com o tempo de realização desta pesquisa. Ou seja, ao seguir os atores, esse acompanhamento reflete o Coletivo composto nas circunstâncias presentes. No entanto, as

redes formadas pelos atores continuarão se transformando indefinidamente, em um movimento composto por associações e controvérsias emergentes.

As transformações no contexto urbano certamente são refletidas na conformação dos atores-redes. Visto que a TAR consiste em uma metodologia bastante ampla, aplicável em diferentes áreas do conhecimento ao considerar que as ações acontecem através de uma subdeterminação provocada por redes de atores humanos, não-humanos ou híbridos, é preciso aproximá-la das questões referentes ao urbano. Nesse sentido, como é possível pensar a cidade através da teoria ator-rede?

Um dos pontos essenciais, à vista desse aspecto, seria não restringir a fala da cidade à voz dos atores humanos. É preciso tentar captar também as nuances dos espaços públicos apropriados, as mediações advindas das infraestruturas, dos instrumentos e aparelhagens que acrescentam novos rumos aos processos vivenciados pelos coletivos artísticos. Há, ainda, um campo de pesquisa crescente em estudos urbanos envolvendo a abordagem da teoria ator-rede. Para iniciar um percurso mais completo sobre esse panorama, é preciso adentrar nas obras de alguns autores que se basearam na teoria ator-rede para investigar a cidade.

1.2 A cidade a partir da teoria ator-rede

O próprio Latour abordou a cidade na forma ator-rede. Sua obra "Paris: *ville invisible*" (1998), em colaboração com a fotógrafa Emilie Hermant, conta com um volume de fotografias da cidade Paris que demonstra a possibilidade de explorar a cidade como uma série de redes sobrepostas. Pelos retratos de suas ruas, cafés, monumentos, becos, locais de votação ou redes de infraestruturas ressaltam-se as associações, as conectividades "invisíveis" que se assentam nas práticas cotidianas dos atores sociais. Em última instância, demonstra-se que a cidade não pode ser compreendida em sua totalidade através de uma única imagem, de uma única mirada.

Esse pensamento reflete a dinâmica da teoria ator-rede contrária ao paradigma moderno que reflete o local *versus* o global. A escala, para Latour, é encarada como categoria prática, que "está nas mãos dos atores, porque eles mudam a escala constantemente" (LATOUR, 1996, p. 5). Tendo essas questões em vista, entende-se que os fenômenos de grande escala

(macro) devem ser analisados sob os mesmos termos que os fenômenos de pequena escala (micro), pois não se trata de objetos de natureza divergente, mas sim da extensão de uma mesma rede investigada, que engloba o individual e o coletivo através das conexões feitas (LATOUR, 1996).

Em seu artigo "Paris, Cidade Invisível: O Plasma" (2009b), o autor apresenta essa diluição de escalas a partir do exemplo da atuação de um turista. Do ponto de vista desse caminhante, micro, sua presença pode ser momentânea e passageira, gerando poucas mudanças na cidade que visita. Esta, por sua vez, emoldura largamente as ações do turista, constituindo-se em um quadro macro que permanece intacto e inalterado. No entanto, o que Latour traz à tona é o fato de que esses dois termos de uma mesma relação (o visitante e a cidade) certamente se influenciam mutuamente, posto que a "[...] infra-estrutura turística moldou a cidade de tantas maneiras que o visitante já não é mais exterior a um quadro fixo que ele em nada influencia. "Moldura" e "visitante", eis duas formas de falar perfeitamente intercambiáveis" (LATOUR, 2009b, *on-line*).

Assim, a cidade agencia a ação, ao passo em que ela mesma é constituída pelos elementos que nela circulam. A obra de Ignacio Farías e Thomas Bender, *Urban Assemblages: How actor-network theory changes urban studies* (2010), fornece esclarecimentos importantes nesse sentido. Trata-se da primeira coletânea que reúne artigos, entrevistas e ensaios cujo interesse é o de delinear uma nova agenda de pesquisa nos estudos urbanos tendo como base a TAR.

Ou seja, apenas há pouco mais de uma década o pensamento ator-rede tem começado a se estruturar no que concerne aos estudos voltados para as dinâmicas urbanas. Acerca disso, Farías é categórico ao afirmar que "uma vez que a 'tradução' de ferramentas do ator-rede para o campo dos estudos urbanos está sendo desenvolvida de um modo quase experimental, este livro tem uma natureza prospectiva, em vez de retrospectiva" (2010, p.17, tradução nossa).

Para tal entendimento, é necessário apontar a cidade além de sua dimensão espacial euclidiana, mas como um ator-rede. Já na introdução do livro indica-se que boa parte da literatura contemporânea (entre cidades globais, cidades criativas e competição entre cidades) tem tratado o elemento cidade como um *ator* fundamental no desenvolvimento da economia global. Entretanto, esse ator é ao mesmo tempo uma rede: não é a cidade em si que estabelece posições na economia, mas determinados grupos que se desenvolvem dentro

dela/com ela, atuando de forma a transformar a cidade através de novas conexões. Em um dos exemplos, os autores citam estudos acerca da competição de cidades para a alocação das Olimpíadas, entendendo que quem compete, na verdade, são determinadas redes de atores, ao passo em que outros (inclusive localizados no mesmo espaço físico urbano) podem naturalmente contrapor-se a esse posicionamento.

A noção de *urban assemblages* (FARIAS; BENDER, 2010), no plural, representa bem o entendimento do urbano como um dinamismo emergente, que se faz através da multiplicidade e, portanto, pode vir a existir de diversas maneiras, coexistindo, através de corpos e associações, como:

> [...] cidade turística, como sistema de transporte, como um playground para skatistas e corredores livres ('parkour'), como uma paisagem de poder, como um palco público para a ação política e demonstração, como uma área proibida, como um festival, como uma área de vigilância, como um espaço de socialização, como memória privada, como meio criativo, como grande superfície para grafite e street-artists, como mercado consumidor, como jurisdição etc. (FARIAS; BENDER, 2010, p. 14, tradução nossa[5])

Nesse âmbito, o que aparece recorrentemente nas diferentes abordagens da TAR para os estudos urbanos é a noção de que a cidade necessita de uma ontologia alternativa, e que este objeto evasivo não existe por si só como espaço, mas a partir das redes que configuram/são configuradas pelo urbano. É interessante pensar, no caso da atuação de coletivos artísticos, de que maneira a propagação desses grupos se relaciona com os espaços públicos da cidade onde realizam suas atividades, transformando-os e sendo por eles transformados.

Assim, os espaços não são meros receptáculos, eles formatam também a ação. Nesse debate, uma grande contribuição foi proposta por Latour e Albena Yaneva (2008), professora de teoria da arquitetura da Universidade de Manchester, ao apontarem a problemática de enxergarmos no campo da Arquitetura e do Urbanismo os edifícios como objetos estáticos. Os autores observam que, nessa área, o habitual é lidar com o espaço de

[5] Trecho original: "[…] as a tourist city, as a transport system, as a playground for skateboarders and free-runners ('parkour'), as a landscape of power, as a public stage for political action and demonstration, as a no-go area, as a festival, as a surveillance area, as a socialization space, as a private memory, as a creative milieu, as a huge surface for graffiti and street-artists, as a consumer market, as a jurisdiction etc" (FARIAS; BENDER, 2010, p. 14).

maneira euclidiana, considerando seu desenvolvimento ao longo dos eixos tridimensionais, de modo que os produtos arquitetônicos, uma vez construídos, aparentam ser objetos inertes.

A partir da TAR, reconhece-se que eles passam por inúmeras transformações ao longo do tempo, sendo modificados e renovados por seus usuários e estando inseridos corriqueiramente em processos controversos. Para os autores, no entanto, não é suficiente um movimento que identifique essas transformações dos espaços por uma mera recepção dos fatores externos, mas deve-se apontar também para os próprios edifícios como atores nessa rede de agenciamentos: "Não são apenas os arquitetos, seus clientes, os pedestres de Certeau, os *flaneurs* de Benjamin que não vivem no espaço euclidiano – são também os próprios edifícios!" (LATOUR; YANEVA, 2008, p. 83, tradução nossa[6]).

É interessante, a partir disso, retomarmos a menção ao filósofo de Certeau, que em "A invenção do cotidiano: artes de fazer" (1998) demonstra a existência de táticas capazes de subverter composições pré-estabelecidas, criando outros modos de viver que enunciam subjetividades. Assim, nos edifícios, nas ruas, nas cidades, não é suficiente a visão aérea – aquela que os arquitetos e urbanistas estão acostumados a utilizar para definir o urbano, pois os usuários proliferam diferentes modos de entender e vivenciar os espaços.

Certeau afirma que esses outros processos de atuação funcionam de forma "microbiana" (1998, p.174), ou seja, de forma pontual e pequena se comparada à escala do todo. No entanto, assim como aconteceria em um processo biológico dos micróbios, as práticas que florescem na cidade contaminam de tal maneira o sistema que, ao invés de serem administradas ou suprimidas por ele, "[...] sobrevivem a seu perecimento" (ibid., p.175).

A importância desse conceito reside na possibilidade de transgressão aos poderes disciplinares. As táticas refletem justamente a insurgência daqueles que não têm poder de mesma natureza que as estruturas impostas. São desvios que se realizam de forma astuta e inventiva, enquanto as estratégias se referem a uma forma de atuação mais planejada e coordenada para determinado fim.

No entanto, o binômio tática-estratégia parece retratar elementos de natureza oposta, que reflete, respectivamente, as dinâmicas da micro e da macro escala. Para a teoria ator-rede,

[6] Trecho original: "It is not only the architects, his or her clients, de Certeau's pedestrians, Benjamin's flaneurs that do not live in Euclidian space—it is also the buildings themselves!" (LATOUR; YANEVA, 2008, p.87)

como já visto, essa espécie de cristalização do poder não se efetiva. As estratégias precisariam, assim como as táticas, serem constantemente sustentadas pelos atores sociais que as produzem. Além disso, é preciso considerar ainda os não-humanos no processo, os objetos, instrumentos e arquiteturas que perpetuam os exercícios de poder:

> Ou seja, devemos finalmente poder imaginar um edifício como um modulador de movimento regulando diferentes intensidades de engajamento, redirecionando atenção dos usuários, misturando e juntando pessoas, concentrando fluxos de atores e distribuindo-os de modo a compor uma força produtiva no espaço-tempo. (LATOUR; YANEVA, 2008, p.87, tradução nossa[7])

Essa composição implica que a relação entre o espaço e as pessoas, portanto, não se constitui em uma relação direta de causa e efeito. No livro "*Mapping controversies in Architecture*" (YANEVA, 2012), a autora refuta as principais correntes teóricas da disciplina que se apoiam nessa lógica: de um lado, considera-se que a arquitetura (efeito) é gerada pela sociedade, seu contexto e cultura (causas), sendo reflexo desse meio; em correntes diametralmente opostas, a arquitetura (causa) é considerada um dispositivo que gera a sociedade (efeito), controlando as práticas sociais. Propondo distanciar-se dessas definições causais, a autora indica a necessidade de apreender a arquitetura em um processo de ator-rede.

Para tal, deve-se seguir as controvérsias em torno dela, colocando-se em meios aos atores envolvidos no processo e participando de uma espécie de "antropologia e de uma etnografia da arquitetura" (ibidem, p. 46, tradução nossa). Esse acompanhamento permite perceber os momentos onde o arquitetônico e o social possuem certa fluidez, consolidam-se de forma mútua.

Tal definição se aproxima bastante da abordagem do geógrafo brasileiro Milton Santos sobre a natureza do espaço como uma "forma-conteúdo" (SANTOS, 2006, p. 66). Nele, tanto a forma delimita a realização das ações quanto o conteúdo promove outra significação para a forma. Alicerçado nas ideias de Latour, o autor define que "[...] o espaço é um misto, um híbrido, formado como já o dissemos, da união indissociável de sistemas de objetos e

[7] Trecho original: "That is, we should finally be able to picture a building as a moving modulator regulating different intensities of engagement, redirecting users' attention, mixing and putting people together, concentrating flows of actors and distributing them so as to compose a productive force in time-space." (ibid., p.87).

sistemas de ações" (ibidem, p. 199). Assim, os objetos compõem a materialidade do espaço, enquanto as ações dos sujeitos complementam a natureza desse híbrido.

Infere-se disso que, na cidade, as formas materiais construídas – embora mantendo suas mesmas dimensões e características – constituem espaços diferentes à medida que são ocupados por ações diversas. É nesse sentido que pensamos as atuações dos coletivos artísticos no contexto urbano enquanto ações que compõem a forma-conteúdo do espaço. Ao ser ocupado por tais ações, o espaço urbano muda de significação "[...] porque a teia de relações em que está inserido opera a sua metamorfose, fazendo com que seja substancialmente outro" (ibidem, p.62).

Essas transformações não acontecem sem a instauração de uma espécie de disputa pelo sentido desse espaço por diferentes interesses e setores sociais. É possível pensar em uma sobreposição de redes que configuram e sustentam os espaços oriundos de uma diversidade de intenções. Assim, compreende-se que "[...] há uma criação paralela e eficaz da ordem e da desordem no território, já que as redes integram e desintegram, destroem velhos recortes espaciais e criam outros" (ibidem, p.188).

As controvérsias, como vimos, instauram-se a partir daí, sempre levando em conta que "a existência das redes é inseparável da questão do poder" (ibid. p.183), o que significa que alguns atores sustentam, junto a outros atores humanos ou não-humanos, associações que os mantêm em posições de privilégio nas delimitações referentes ao espaço disputado. No fim, são as redes que criam os territórios ou regiões, por vezes se opondo a regiões pré-estabelecidas. É nesse sentido que, em "A Natureza do Espaço", Milton Santos retoma a ideia de "redes contra regiões" (ibid. p. 182). Aqui, as distinções entre redes, regiões e espaço fluido fazem-se importantes para o entendimento da questão.

Trata-se de três categorias topológicas do social abordadas por John Law, um dos fundadores da TAR, junto a Annemarie Mol. Para explicar a diferença entre essas categorias, os autores utilizam uma pergunta bastante concreta referente ao acompanhamento de um acontecimento empírico. Eles se perguntam "onde a anemia se encontra espacialmente?" (LAW; MOL, 1994). Ao fazerem isso, buscam explicitar as diferentes topologias espaciais elencadas no mesmo fenômeno.

Uma primeira resposta para a pergunta levantada seria tentar localizar geograficamente as áreas ou países que possuem maior ou menor índice de incidência de anemia, a partir de

uma coleta de dados. Ou seja, uma vez em posse dessas informações, é possível traçar um mapa distinguindo as **regiões** onde a anemia é abundante ou escassa, sendo cada uma dessas regiões delimitadas por fronteiras. Quando, nos exemplos de atuações dos coletivos a serem apresentados nesse trabalho, são dados os nomes de bairros, ruas, zonas da cidade, áreas referentes a parques, praças ou baixios de viadutos, é a partir das regiões que se localiza espacialmente a atuação desses grupos.

Uma outra alternativa surge, porém, ao se enveredar através do processo necessário para a criação dessas regiões. No exemplo do artigo de Law e Mol, a medição dos níveis de anemia passa por elementos que incluem, entre outros, laboratórios, pesquisadores, enfermeiras, máquinas de medição da hemoglobina e substâncias químicas. Todos esses atores são responsáveis pela delimitação das regiões de abundância ou escassez de anemia, pois são eles que realizam os processos necessários para defini-las. Um segundo modo de entender esse espaço, seria, então, a partir da **rede** dos atores que se configuram através da própria relação entre eles. Este é o espaço abordado na teoria ator-rede. O que delimita esse espaço, portanto, não são fronteiras, mas sim relações:

> Em um espaço de rede, a proximidade não é métrica. E "aqui" e "lá" não são objetos ou atributos que ficam dentro ou fora de um conjunto de fronteiras. […] É uma questão dos elementos da rede e da maneira como eles ficam juntos. […] A rede reúne dois ou mais locais que são distantes um do outro em um mapa regional" (ibid., p.649-650, tradução nossa[8])

Nota-se, portanto, que os elementos que formam a rede podem estar fragmentados quando pensamos a partir de uma topologia de região, pois as relações que estabelecem em rede ultrapassam as limitações das fronteiras. No entanto, eles compõem um mesmo sistema e estão interligados acerca de um fenômeno comum. Ao voltarmos o nosso olhar para pensar os coletivos artísticos que realizam ações nos espaços públicos, visibilizam-se também as redes que se estendem por diferentes partes da cidade, através das relações com inúmeros outros atores que agregam, inclusive, referências de outros contextos urbanos distintos.

Ou seja, não só é possível falar acerca da existência de duas topologias espaciais, como também se considera que elas coexistam mutuamente, considerando-se que as redes são o

[8] Trecho original: "In a network space, then, proximity isn't metric. And 'here' and 'there' are not objects or attributes that lie inside or outside a set of boundaries. […] It is a question of the network elements and the way thay hang together. […] The network brings together two or more locations that are far away from each other on a regional map." (LAW; MOL, 1994, p.649-650).

que criam as regiões. Se no exemplo do artigo, a própria existência desses atores-redes de coleta é o que permite a delimitação das fronteiras entre as regiões de alta ou baixa incidência de anemia, também no caso dos coletivos, é preciso compreender como as redes formadas pelas relações construídas em torno de tais coletivos criam novas regiões nos espaços públicos ocupados, subvertendo a estabilidade desses espaços e, portanto, atuando também "contra regiões" (2006, p. 182) anteriores, como propunha Milton Santos.

Uma terceira lógica espacial que coexistiria às regiões e às redes, para Law e Mol (1994), é a **espacialidade fluida**. Ainda utilizando como exemplo o caso da anemia, tal apontamento é realizado quando se percebe que o sistema de coleta formado pelos atores-redes se altera caso as circunstâncias assim o estimulem. Se em determinado país há uma carência de laboratórios para análise, por exemplo, os dados obtidos poderiam ser comprometidos. No entanto, surgem outras alternativas para suprir a demanda, como a identificação da anemia apenas a partir de um exame clínico. Essa é precisamente a situação em que os atores podem ser substituídos para a manutenção das redes que sustentam.

Em uma situação de rede, essa mudança seria crucial, já que cada ator desempenha um papel fundamental no desenrolar das ações, de modo que sua supressão comprometeria o todo. Na espacialidade fluida, por sua vez, esse ator aparece de modo variante dentro da rede sem que este emaranhado de relações desmorone. Sua essência considera um certo grau de adaptabilidade para que o fenômeno social se mantenha operando sem interrupções bruscas.

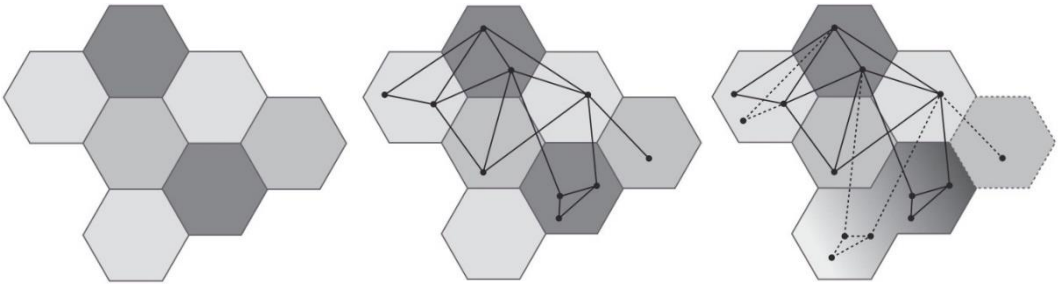
Como visto anteriormente, se a rede é formada, ela é capaz de delimitar regiões. No entanto, uma vez que esses atores-redes são fluidos, as fronteiras entre as regiões deixam de ser tão claras. Por vezes, elas se misturam ou dão lugar a uma espécie de gradiente. "Em um espaço fluido, não é possível determinar as identidades de maneira satisfatória e nítida, de uma vez por todas. Ou distinguir o interior do exterior, este lugar de outro lugar." (ibid., p. 660, tradução nossa[9]).

Ainda assim, como a rede não apaga a possibilidade de regiões, a fluidez também não exclui a topologia de rede. "Animadas por fluxos, que dominam o seu imaginário, as redes não prescindem de fixos [...]. Assim, as redes são estáveis e, ao mesmo tempo, dinâmicas. Fixos e fluxos são intercorrentes, interdependentes" (SANTOS, 2006, p. 188). Desse modo, a

[9] Trecho original: "In a fluid space it's not possible to determine identities nice and neatly, once and for all. Or to distinguish inside from outside, this place from somewhere else." (LAW; MOL, 1994, p. 660)

mobilidade das redes alimenta a construção de novos espaços, que agregam diferentes agentes humanos e não-humanos à medida em que as atividades realizadas se transformam. Dessa forma, essas três categorias – regiões, redes e espacialidade fluida (Figura 1) – na verdade se retroalimentam, de modo que a mudança em qualquer das topologias pode acarretar na transformação das outras.

Figura 1 – Topologias espaciais em Law e Mol (1994)



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2019.

Certamente, a fluidez é um elemento necessário para pensar a atuação dos coletivos, estando estes inseridos também em um contexto de constante negociação com outros agentes no espaço urbano. O desenrolar das histórias de tais grupos, como será desenvolvido ao longo desta dissertação, demonstra o complexo movimento de composição dos coletivos a fim de concretizarem suas práticas artísticas.

Ao pensarmos no que concerne ao espaço público, a coexistência de tais categorias espaciais é uma forma de comprovar a perpetuação da diferença. Em outro artigo, Law (2000) defende que a possibilidade de espacialidades alternativas é um fator essencial para o florescimento da alteridade. Ao invés de enveredar pela escolha de apenas uma dessas categorias, insiste-se no caráter multi-topológico da forma, fazendo com que "[...] a alteridade seja entendida, em parte, como uma expressão da diferença espacial". (LAW, 2000, p.3, tradução nossa[10]).

[10] Trecho original: "[...] alterity is to be understood, in part, as an expression of spatial difference" (LAW, 2000, p. 2)

Pensar a cidade é, assim, investigar essas *assemblages*, as composições Coletivas que abarcam uma multiplicidade de topologias espaciais e seus respectivos atores sociais, sejam eles humanos ou não-humanos. Nesse contexto, inserem-se as práticas realizadas por uma série de coletivos artísticos que passaram a atuar nos espaços públicos da cidade, construindo suas ações a partir de associações e controvérsias que compõem a feitura dos próprios espaços urbanos. É neste sentido que a pesquisa se propõe a cartografar os coletivos artísticos em meio a uma composição ator-rede.

1.3 Cartografando coletivos artísticos

Ao buscar compreender a associação entre coletivos artísticos e espaços públicos, a presente pesquisa procura desdobrar as relações nas quais estes atores encontram-se inseridos, conformando uma investigação acerca dos atores-redes. Em vista disso, o intuito desta seção é explicitar as etapas realizadas durante a pesquisa, sendo elencados os métodos, técnicas e ferramentas utilizadas, fundamentais para a compreensão das análises elaboradas posteriormente.

O primeiro dos fatores a ser destacado é que esta dissertação constitui um "relato de risco" (LATOUR, 2012, p. 179). Um relato, porque infere-se do trabalho científico uma espécie de qualidade da "profissão literária" (LATOUR; WOOLGAR, 1997, p. 95), onde o texto científico aparece menos como revelador da unidade do real, e mais como produto construído sobre narrativas. Os caminhos percorridos para a elaboração da pesquisa, então, são demonstrados aqui no intuito de munir o leitor acerca da própria feitura da dissertação, de modo que "a ideia é simplesmente trazer para o primeiro plano o próprio ato de compor relatos" (LATOUR, 2012, p.180).

Um relato é também aquilo que relaciona, que tece uma rede. O risco advém justamente disso, da escolha de quais atores se deve seguir, das temporalidades que se pode abranger e dos limites estabelecidos para a tessitura da rede. Há, no processo de produção de qualquer pesquisa, uma série de escolhas a serem tomadas. O movimento realizado para a elaboração da rede, então, procura desdobrar as ações acompanhadas.

> Desdobrar significa simplesmente que, no relato conclusivo da pesquisa, o número de atores precisa ser aumentado; o leque de agências que levam os atores a agir, expandido; a quantidade de objetos empenhados em estabilizar grupos e agências,

> multiplicada; e as controvérsias em torno de questões de interesse, mapeadas. (LATOUR, 2012, p. 201)

Dessa forma, no direcionamento proposto por Latour, considera-se duas dinâmicas: para desdobrar os atores (incluindo-se os nãos-humanos) e suas agências, é identificada a necessidade de aumento de amostragem, de forma que serão focalizados métodos de coleta de informação nesta etapa, seguindo-se da sistematização do material obtido. Nas controvérsias, entretanto, o que se indica é a realização de uma cartografia ator-rede, de modo a correlacionar essas informações com os atores elencados na composição do Coletivo investigado.

1.3.1 Desdobrando

Uma das principais características da TAR é o foco em seguir os atores, que possuem seus próprios repertórios de atuação e, portanto, são os verdadeiros protagonistas da investigação. A pesquisa se desenvolve, assim, enquanto um exercício amplo de escuta sobre o que os atores têm a dizer sobre si mesmos, sobre as conexões que estabelecem com outros agentes, suas referências, espaços de ocupação, interesses e controvérsias.

Nessa linha, utilizou-se como principal método de coleta de dados a realização de entrevistas com integrantes de coletivos artísticos que atuaram em espaços públicos de Aracaju. Para tal, elaborou-se um roteiro de perguntas a partir de uma abordagem semiestruturada, ou seja, prevendo-se que as perguntas poderiam ser adaptadas a partir da conversa estabelecida com cada coletivo.

O roteiro das entrevistas (Apêndice) abrange perguntas no sentido de compreender como surgiram os coletivos e os respectivos eventos que realizam, considerando suas referências, interesses e critérios de localização; de que modo ocorre a organização e a gestão financeira de cada coletivo; quais agentes, humanos e não-humanos, contribuíram para a construção das ações realizadas e quais processos controversos se desenrolaram por conta da realização de tais ações, além de perguntas focadas em questões referentes ao uso dos espaços públicos na cidade.

Além disso, incluiu-se nas entrevistas uma última pergunta no sentido de indicação de outros coletivos relacionados à atuação artística no espaço público. Essa pergunta vincula-

se com a aplicação de uma técnica de amostragem denominada *snowball*, intencionando desdobrar atores e identificar potenciais agentes da rede em questão.

Também denominada de bola de neve ou cadeia de informantes (PENROD et al, 2003), trata-se de uma técnica de amostragem em que, a partir da escolha de alguns nomes iniciais, estes indivíduos sugerem ao pesquisador o nome de outros indivíduos que considerem personalidades relevantes para o assunto em questão. Estes, na sequência, contribuem com o nome de terceiros indivíduos e assim por diante (ATKINSON; FLINT, 2001).

A grande vantagem dessa técnica é que, "a amostragem em bola de neve mostra-se como um processo de permanente coleta de informações, que procura tirar proveito das redes sociais dos entrevistados identificados para fornecer ao pesquisador um conjunto cada vez maior de contatos potenciais" (VINUTO, 2014, p. 204). Assim, em circunstâncias onde é preciso recrutar pessoas de uma determinada comunidade ou nicho específico, como no caso dos coletivos artísticos estudados, torna-se mais fácil encontrá-los a partir de uma cadeia de referências, pois é comum que um membro desse contexto conheça outros membros.

A perspectiva é de que essa amostragem cresça à medida que novas entrevistas são realizadas, mas "eventualmente o quadro de amostragem torna-se saturado, ou seja, não há novos nomes oferecidos ou os nomes encontrados não trazem informações novas ao quadro de análise" (VINUTO, 2014, p. 203). Nesse ponto de saturação, que dependerá das sutilezas da pesquisa, o pesquisador pode considerar o processo como finalizado.

Como a *snowball* funciona a partir de uma lógica de redes, revelando novos agentes ao mesmo tempo em que evidencia conexões, considerou-se a adoção dessa forma de amostragem para alcançar um amplo espectro dos agentes e questões inseridas na trama das coletividades aqui estudadas. Por outro lado, a principal limitação no uso dessa técnica se refere ao fato de que ela não permite alcançar resultados probabilísticos, visto que ela não é capaz de determinar a probabilidade de indicação de cada participante na amostra (VINUTO, 2014). Entretanto, para o contexto dessa pesquisa, considerou-se que esta limitação não incorre em um problema, visto que se trata de uma pesquisa primariamente exploratória e qualitativa.

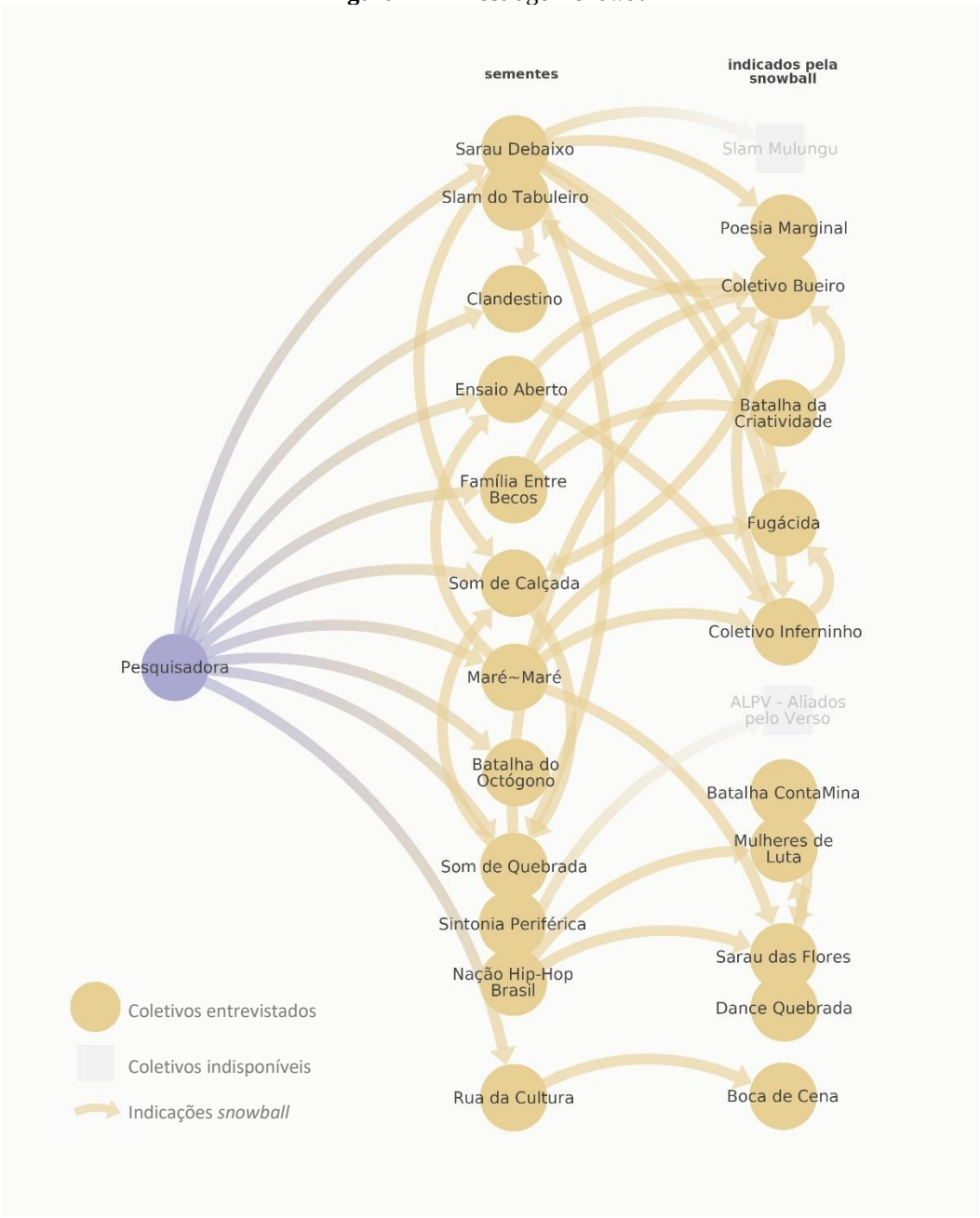
Outra limitação refere-se ao fato de que os primeiros indivíduos a serem contatados basicamente delineiam o universo por onde as informações serão encadeadas. Isso acontece porque, para a escolha dos primeiros entrevistados, "[...] lança-se mão de documentos e/ou informantes-chaves, nomeados como *sementes*, a fim de localizar algumas pessoas com o perfil necessário para a pesquisa, dentro da população geral" (VINUTO, 2014, p. 203). Considerando que os indivíduos indicarão pessoas de suas redes pessoais, as narrativas encontradas poderão ser bastante homogeneizadas, o que enfraqueceria uma exploração mais ampla do processo a ser compreendido. Para sanar essa limitação é indicada a "[...] possibilidade de acessar redes diferentes e, consequentemente, narrativas mais plurais" (VINUTO, 2014, p. 207).

Nesse sentido, o conhecimento prévio da autora a partir de trabalhos realizados anteriormente acerca do tema (SANTANA, 2017a, 2017b, 2020) contribuiu para uma seleção de diferentes agentes que atuaram enquanto sementes para dar início à amostragem *snowball*. Algumas entrevistas e pesquisas de campo com coletivos artísticos que atuavam em espaços públicos de Aracaju haviam sido realizadas durante o ano de 2017, no contexto de outra pesquisa, relativa ao Trabalho de Conclusão de Curso da autora na Universidade Federal de Sergipe. Embora com foco diferente, as entrevistas consistem em um material bastante detalhado e com riqueza de informações acerca de quatro coletivos (Sarau Debaixo, Som de Calçada, Batalha do Octógono e Clandestino), e por esse motivo optou-se por incluir tais dados à investigação da presente pesquisa.

Ainda assim, buscou-se realizar novas rodadas de entrevistas também com os coletivos anteriormente entrevistados, a fim de captar dados mais recentes acerca da visão dos seus integrantes sobre o atual contexto urbano e direcionar novas perguntas com especificidade voltada aos atuais interesses deste estudo. Além disso, em prol de construir acesso a uma rede de narrativas variadas, foram identificados coletivos aracajuanos a partir do rastreamento e leitura de outros trabalhos acadêmicos que abordaram o tema, localizados em Repositórios Institucionais de Universidades (majoritariamente da Universidade Federal de Sergipe, estado onde o objeto da pesquisa se localiza).

A partir dessa estratégia, foram identificados os coletivos sementes para a amostragem *snowball*. A partir do início das entrevistas, novos coletivos começaram a ser identificados, conforme mostra a Figura 2, que indica o percurso das indicações realizadas pelos atores estudados.

Figura 2 – Amostragem *snowball*



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

No total, a amostragem possibilitou a realização de entrevistas com vinte e dois coletivos artísticos: Rua da Cultura, Som de Calçada, Slam do Tabuleiro, Sarau Debaixo, Família Entre Becos, Coletivo Inferninho, Maré~Maré, Fugácida, Poesia Marginal, Coletivo Bueiro, Batalha do Octógono, Batalha ContaMina, Batalha da Criatividade, Dance

Quebrada, Ensaio Aberto, Boca de Cena, Clandestino, Mulheres de Luta, Sarau das Flores, Sintonia Periférica, Som de Quebrada e Nação Hip-Hop Brasil.

Tais entrevistas foram realizadas entre os anos de 2020 e 2021. Grande parte delas, elaboradas entre os meses de Janeiro e Fevereiro de 2020, se deu presencialmente, através de encontros realizados na cidade de Aracaju. O primeiro contato com integrantes dos coletivos foi estabelecido por meio de mensagens em redes sociais ou a partir da disponibilização do contato pessoal de algum dos integrantes por meio de determinada entrevista elencada na *snowball.*

Por vezes, uma mesma pessoa entrevistada integrava mais de um coletivo, por isso indica-se na Figura 2 os círculos sobrepostos, indicando que as informações elencadas sobre tais coletivos na amostragem correspondem a uma mesma fala. Esta ocorrência diz respeito a integrantes dos seguintes coletivos: (1) Sarau Debaixo e Slam do Tabuleiro; (2) Nação Hip-Hop Brasil, Sintonia Periférica e Som de Quebrada; (3) Coletivo Bueiro e Poesia Marginal; (4) Batalha ContaMina e Mulheres de Luta; (5) Dance Quebrada e Sarau das Flores.

Nesse período que corresponde aos primeiros meses do ano de 2020, a pesquisadora deu início ao acompanhamento etnográfico dos coletivos que estavam em atividade, comparecendo a edições de eventos realizados pelos coletivos Som de Calçada, Poesia Marginal e Som de Quebrada. Posteriormente, entretanto, com a irrupção da pandemia da Covid-19 no Brasil a partir de Março daquele ano, tal acompanhamento foi suspenso, levando-se em consideração as medidas de isolamento social necessárias. A partir desse período, as entrevistas também passaram a ser realizadas através de chamadas de vídeo online.

É importante frisar, além disso, o acompanhamento de edições dos coletivos Sarau Debaixo, Slam do Tabuleiro, Clandestino, Batalha do Octógono, Maré~Maré, Rua da Cultura, Ensaio Aberto e Som de Calçada em anos anteriores à presente pesquisa, a partir da vivência da própria pesquisadora. Dessa forma, embora a impossibilidade de realização de tais eventos no espaço público pelo contexto pandêmico tenha inviabilizado a observação dos coletivos atuantes, considerou-se essa vivência como um importante fator para a continuidade da execução da pesquisa.

No caso dos coletivos ALPV – Aliados Pelo Verso e Slam Mulungu, a pesquisadora não obteve meio de contato, de forma que tais coletivos foram mantidos fora do espectro da

amostragem. Indica-se, entretanto, o reconhecimento de tais coletivos na realização de atividades artísticas em espaços públicos da cidade para pesquisas futuras correlatas ao tema. Além disso, dois dos grupos anteriormente entrevistados, a Batalha do Octógono e o Clandestino, não possuíam disponibilidade para a nova entrevista. Entretanto, como havia contato prévio da pesquisadora com tais coletivos e entrevistas já elencadas, optou-se por mantê-los no desenvolvimento do trabalho.

Além das entrevistas, a pesquisa documental abrangendo material produzido pelos coletivos também compôs a investigação, considerando que tais elementos contêm registros de discursos dos atores e a presença de agenciamentos intrínsecos. Grande parte desse material é disponibilizada através das páginas em redes sociais dos próprios coletivos ou outros meios digitais, e permanecem disponíveis *online*. Assim, foi possível obter registros da cronologia dos eventos realizados e acesso a materiais produzidos pelos coletivos, como cartazes, panfletos, fotografias, poemas, vídeos e fanzines.

Recorreu-se também, na pesquisa documental, a produções acadêmicas relativas ao tema, à consulta de documentos legislativos, ao levantamento de mapas acerca da realidade territorial de Aracaju e ao levantamento de artigos, matérias, textos e notícias publicadas em mídias tanto impressas quanto digitais que registraram aspectos referentes à ação dos coletivos estudados ou seus espaços de atuação. As fontes priorizadas incluem jornais de circulação locais como o Jornal do Dia, Jornal da Cidade, Infonet e G1 Sergipe, além de canais oficiais de publicização do município e do estado de Sergipe.

A partir da realização das entrevistas e da pesquisa documental, uma série de atores e relações estabelecidas entre eles começaram a ser identificadas. Dessa forma, partiu-se para a segunda etapa de elaboração da pesquisa, que consistiu na sistematização do material levantado.

1.3.2 Sistematizando

É preciso perceber que nem todos os elementos identificados nos desdobramentos elencados se consolidam necessariamente como atores na rede pesquisada. Na visão latouriana, o que define os atores é a capacidade desses entes modificarem o curso das ações dentro de determinada rede. Esses atores, como é sabido, podem ser humanos ou

não-humanos, desde que participem ativamente do curso da ação. A partir desse entendimento e tendo em mãos as falas registradas nas entrevistas, complementadas pela pesquisa documental, foram identificados os atores citados pelos diferentes coletivos e sistematizados em um banco de dados concebido no *software Microsoft Excel*.

Para a sistematização desses dados, foi fundamental operar com o conceito de **figuração** (LATOUR, 2012), que corresponde ao modo como cada actante pode ser apresentado na descrição da ação. Esse conceito permite compreender que há muitas formas de se falar sobre um mesmo ator. No material referente às entrevistas, muitos termos correlatos são utilizados para se referir a atores que poderiam estar reunidos sob um mesmo termo, como por exemplo “comunidade”, “vizinhos”, “vizinhança” e “pessoas do bairro”. Em casos semelhantes, optou-se por escolher uma figuração (no exemplo acima, “comunidade”) para evitar repetições dentro da apresentação em uma rede demasiado densa.

Cada actante emerge lado a lado aos **interesses** que guiam seu envolvimento com a ação, de modo que estes foram também destacados nas entrevistas e sistematizados. Interesse aqui deve ser entendido como aquilo que norteia os actantes em seus posicionamentos diante das possibilidades de escolhas existentes. O termo advém de uma das fontes de incerteza da TAR: a natureza dos fatos.

Tratar a natureza dos fatos como uma incerteza, no sentido proposto por tal abordagem, não corresponde a um regime de pós-verdade sob o qual a existência de fatos é negada. Com efeito, a discussão promovida pela TAR está mais preocupada em delimitar uma dimensão construtiva dos fatos (LATOUR; WOOLGAR, 1997), tomando como tarefa o exercício de cartografar aquilo que ainda está em ebulição, o processo a partir do qual os fatos podem, inclusive, vir a ser.

Enquanto as questões de fato são fixas, não apresentando qualquer resposta relacionada ao movimento da rede, as questões de interesse são “assembleias” (LATOUR, 2012, p. 168) que reúnem em si a agência de vários actantes, e portanto são essas que ainda podem ser rastreadas, desdobradas e colocadas em debate. Uma questão de interesse gira em torno de uma coisa (*thing/ding*) cujas conexões devem ser mapeadas para que, uma vez identificadas, possam tornar a coisa pública novamente (LATOUR, 2004). Isso significa que os atores em torno da coisa podem se reunir para colocá-la em disputa a partir de seus interesses, de onde podem advir as associações e controvérsias.

Começou-se a delinear, a partir dessa perspectiva, uma miríade de atores e interesses envolvidos com a atuação dos coletivos artísticos no espaço público de Aracaju, assim como relações diversas estabelecidas entre eles, seja por meio da formação de alianças ou de embates vivenciados. Nesse sentido, foram identificados mais de 260 atores, entre humanos e não-humanos, e interesses que conformam o curso das ações desenvolvidas pelos 22 coletivos elencados.

Desse modo, optou-se pela criação de cinco categorias que pudessem agrupar a natureza dos elementos na rede. A primeira distinção efetuou-se ao identificar atores humanos e não-humanos. Foram separados, dentro dos atores humanos, duas categorias: a dos (1) coletivos artísticos, referente a grupos de pessoas que realizam práticas artísticas nos espaços públicos de Aracaju, e a dos demais grupos ou instituições[11] que se relacionam com as atividades desenvolvidas pelos coletivos, mas que não possuem como foco atuar através da arte no espaço público urbano, a que chamamos de (2) outros humanos.

Os (3) interesses associados a esses atores, quando presentes nas entrevistas, foram também inseridos no banco de dados como elementos constitutivos da rede, de forma a reunir-se com os demais atores. Além disso, os (4) não-humanos que participaram do curso das ações foram identificados nas falas elaboradas pelos coletivos.

A quinta e última categoria definida foi a dos (5) espaços. Assim como foi dado destaque para os coletivos, por ser este o foco da pesquisa, a categoria espacial foi evidenciada entre os outros não-humanos, com o intuito de avivar a discussão urbanística própria do campo disciplinar onde este estudo se insere.

O Quadro 1 reúne as cinco categorias constitutivas da rede em questão: coletivos, outros humanos, interesses, não-humanos e espaços, assim como suas definições e exemplos citados nas entrevistas. É importante pontuar, ademais, que essas categorias não carregam um juízo de valor ou sentido hierárquico acerca da importância de cada actante no curso da ação, mas funcionam como facilitadoras para a composição deste relato de risco que advém da composição cartográfica e textual.

[11] Destacamos o componente humano das instituições ao categorizá-las entre os "outros humanos", ao passo em que os instrumentos e mecanismos relacionados a essas instituições são destacados na categoria dos não-humanos.

Quadro 1 – Categorias de elementos na rede

Categoria	Descrição	Exemplos
coletivos	Grupos de pessoas que realizam práticas artísticas no espaço público.	Coletivos, bandas, *crews*, grupos de amigos, "famílias" periféricas, companhias de teatro, "nações" ou diferentes grupos de pessoas que realizam ações artísticas no espaço público.
outros humanos	Demais indivíduos ou grupos de pessoas, formalizados conjuntamente ou não, aos quais os coletivos estão ligados, mas que não focam em atuar através da arte no espaço público.	Gestores públicos, instituições, comunidade, corporações, movimentos sociais, agentes estatais, trabalhadores informais, casas de comércio e serviços.
interesses	Aponta para os objetivos dos actantes, norteando-os em seus posicionamentos diante das possibilidades de escolhas existentes.	Participação, colaboração ou inclusão social, produção cultural, direito à cultura, transformação e/ou formação política/social etc.
não-humanos	Actantes que não são relativos à natureza humana, retomados enquanto agenciadores do social através da teoria ator-rede.	Mídias, materialidades urbanas, redes sociais, políticas públicas e seus instrumentos, objetos, infraestruturas, equipamentos, eventos, atividades.
espaços	Espaços aos quais as ações estão conectadas. Foram considerados os espaços onde as ações foram realizadas, de onde receberam influência ou com os quais os coletivos possuem algum tipo de relação.	Praças, parques, estabelecimentos físicos, baixios de viadutos, orlas, ruas, zonas, bairros, cidades, estados.

Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

Como apontado por Callon (1986, p. 32), "[uma rede ator-rede] é distinta de uma simples rede porque seus elementos são, ao mesmo tempo, heterogêneos e mutuamente definidos no decorrer de suas associações". Assim, as relações não são feitas entre elementos pré-determinados, de modo que cada ator é transformado à medida em que estabelece novos vínculos. Faz-se necessário, portanto, traçar as conexões entre esses elementos.

A partir das entrevistas realizadas com os coletivos, essas conexões foram sistematizadas em uma segunda camada do banco de dados e distribuídas em três diferentes categorias: relações de associação, controvérsia e ambiguidade (conforme o Quadro 2). Assim, além do banco de dados elencar os atores envolvidos na atuação dos coletivos artísticos em espaços públicos de Aracaju, foi possível conectá-los uns aos outros.

Quadro 2 – Categorias de conexões na rede

categoria	Descrição	exemplos
Associação	Conexão realizada entre dois entes da rede que indica a formação de uma aliança entre eles.	Conexões entre: coletivos/outros humanos e seus espaços de atuação, suas táticas, objetos e instrumentos utilizados (não-humanos); coletivos e outros humanos com os quais se vinculam; coletivos e seus interesses.
Controvérsia	Conexão que representa conflitos entre dois elementos da rede.	Conexões entre: coletivos e outros humanos com os quais vivenciaram conflitos; coletivos e interesses que buscam combater ou dos quais foram privados; coletivos e não-humanos que provocaram adversidades; coletivos e espaços aos quais não querem estar vinculados.
Ambiguidade	Conexão entre dois nós que possuem conjuntamente momentos de associação e de controvérsia.	Conexões entre: coletivos e outros humanos que mudam de posicionamento ao longo do tempo; coletivos e outros humanos/não-humanos/espaços que potencializam alguns de seus interesses, mas enfraquecem outros.

Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

Esta última categoria, em particular, surgiu a partir da percepção de que a dualidade "associação *versus* controvérsia" não supria inteiramente a realidade vivenciada pelos atores sociais. A ambiguidade explicita o fato de que dois atores podem nutrir, ao mesmo tempo, relações de associação e controvérsia. Isso acontece porque cada elemento que constitui a rede representa uma entidade complexa, com vínculos e interesses múltiplos. Portanto, nos casos de ambiguidade, identificam-se relações que se estabelecem tanto pela criação de uma aliança entre dois atores, voltada para determinada questão de interesse, quanto conflitos vivenciados pelos mesmos em função de outros interesses.

Além disso, quando se insere o fator temporal no curso das ações acompanhadas, a relação de ambiguidade também incorpora as mudanças de posicionamento de atores ao longo dos anos. Um ator, afinal, não é algo estático, ele se transforma à medida em que constrói novos vínculos. Um bom exemplo, que será apresentado ao longo dos capítulos seguintes, é a complexa relação dos coletivos com órgãos públicos municipais a partir das mudanças de gestão ao longo dos anos.

Isso demonstrou que o fator temporal consistia em algo importante para entender as relações estabelecidas entre os atores. Dessa forma, foram adicionados ao banco de dados os anos de atuação dos atores na rede. Para a definição desses anos, seguiu-se a temporalidade das relações estabelecidas com os coletivos artísticos pesquisados. Ou seja, se determinado ator estabeleceu uma conexão com algum dos coletivos no ano de 2010, por exemplo, é a data dessa relação que foi inserida no banco de dados, pois considerou-se o momento em que este elemento tornou-se propriamente um ator na rede investigada, mediando o curso das ações.

A partir da sistematização contendo os atores, as relações estabelecidas entre eles e suas respectivas categorias, além das datas de atuação, formou-se um banco de dados contendo mais de 960 conexões na rede. Tais conexões correspondem a uma temporalidade referente a um intervalo de 20 anos de atuação de coletivos artísticos em espaços públicos de Aracaju, abarcando ações entre os anos 2000 (o primeiro ano citado nas entrevistas realizadas) e 2020. Esse compilado de informações, entretanto, precisava ser acoplado a alguma ferramenta que viabilizasse uma análise dos dados. Nesse sentido, a cartografia emerge como uma possibilidade de compor a investigação, funcionando como um dispositivo de inscrição da rede.

1.3.3 Cartografando

O dispositivo de inscrição, conforme apontado por Latour, é tudo aquilo que "possibilite uma exposição visual de qualquer tipo num texto científico" (LATOUR, 2000, p. 112). Tendo em mãos o banco de dados contendo atores, as conexões entre eles e as categorias de ambos, a elaboração de uma cartografia teve como intuito proporcionar uma visualização em rede acerca dos processos acompanhados.

Para isso, o banco de dados foi incorporado a uma plataforma de mapeamento de redes. Há muitas plataformas disponíveis na atualidade que seguem esse propósito. Uma das mais conhecidas é o *Gephi*, que viabiliza a visualização, análise e elaboração de redes através de um pacote de *software* de código aberto e gratuito. Entretanto, a pesquisa priorizou plataformas hospedadas por armazenamento em nuvem, que possibilitam o acesso de terceiros à cartografia gerada, assim como a interação com ela. A plataforma utilizada no trabalho, visando tal fim, trata-se da plataforma Kumu[12], que permite a criação de cartografias relacionais interativas com visualização customizável, disponibilizando também ferramentas de análise de redes.

Grafos advindos de leituras produzidas na pesquisa serão incluídos ao longo da dissertação, de modo a inscrever recursos argumentativos para as questões abordadas. No entanto, a cartografia torna-se mais legível quando acessada a partir da plataforma[13], pois a interatividade permite consultar elementos sobrepostos, isolar atores a fim de compreender as relações estabelecidas por eles, além de separar as categorias e temporalidades dos elementos conforme a busca pretendida. A disponibilização da cartografia *on-line*, assim, abre espaço para conclusões diversas, que escapam à ordem do texto dissertado e advêm dos mundos próprios de cada ator que com ela possa se associar.

Para compor a cartografia, dois componentes básicos foram elencados: os nós e as linhas. O único componente constitutivo da rede é o nó, é ele que representa os elementos que possuem alguma influência no curso da ação, abarcando os atores e seus interesses. As

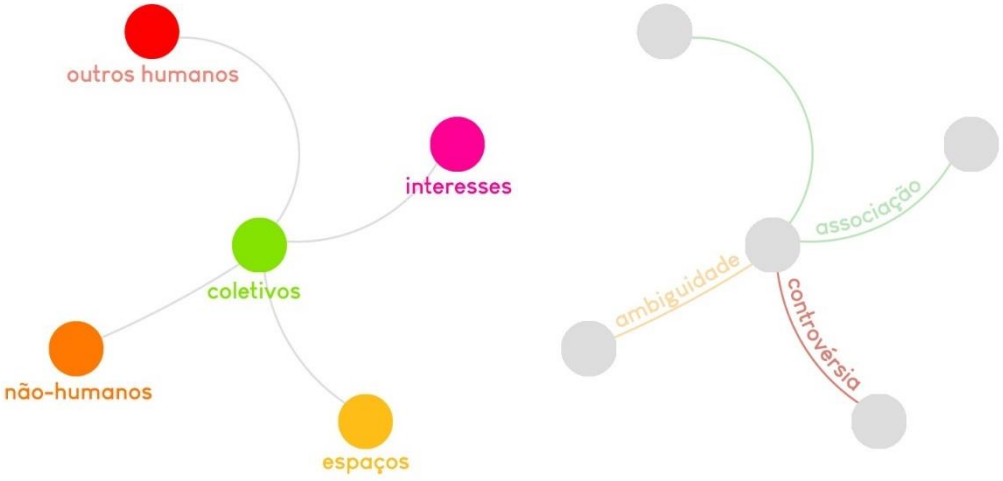
[12] Link para o website: www.kumu.io

[13] Para acessar a cartografia, visite: https://marianecs.kumu.io/espaco-publico-em-disputa

linhas, por sua vez, representam as conexões estabelecidas entre os nós, as relações que transformam e posicionam os atores.

Como os elementos e conexões foram divididos em categorias, conforme apresentado anteriormente, identificou-se as categorias na cartografia através das cores discriminadas nos nós e nas linhas. A Figura 3 indica as representações das categorias de nós (coletivos, outros humanos, interesses, não-humanos ou espaços) e de linhas (associação, controvérsia ou ambiguidade) na cartografia elaborada.

Figura 3 – Representação de categorias dos nós e linhas na cartografia



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

Definidas as categorias, o banco de dados foi inserido na plataforma através de uma configuração de layout de espacialização de rede dirigida por vetores de força (*force-directed spatialization)*. Dentro de uma rede dirigida por esses vetores, as posições dos nós são delimitadas a partir de três forças: (1) uma força de gravidade que puxa todos os itens em direção ao centro da cartografia, (2) uma força repulsiva de "carga de partícula", que distancia os nós uns dos outros, como se estes elementos fossem pólos semelhantes de um ímã, e (3) uma força resultante das conexões entre os nós, que faz com que os elementos conectados se aproximem (KUMU, s.d., *on-line*).

As forças 1 e 2 são aplicadas igualmente aos nós, o que gera uma distância equivalente entre todos eles. É a força das conexões (3) que de fato delineia a maneira como a rede se apresenta ao promover aproximações e dispersões nos nós. A forma final da rede tende a

encontrar um equilíbrio de balanceamento entre essas forças que minimize o número de linhas cruzadas. Assim,

> [...] os vetores de força não apenas minimizam as linhas cruzadas, mas também conferem sentido à disposição dos nós no espaço. Antes da espacialização, a distância geométrica entre dois nós, a rigor, não tinha significado. [...] Em uma rede dirigida, entretanto, a distância espacial ganha significado: quanto mais direta ou indiretamente dois nós se conectam, mais eles se aproximam (VENTURINI; MUNK; JACOMY, 2018, p. 21).

O interesse dessa espacialização topológica é apresentar as relações dos atores ao mesmo tempo em que eles próprios são elencados em suas experiências constitutivas, sendo reposicionados e redimensionados à medida em que novas conexões aparecem. Desse modo, "olhar para uma rede espacializada-por-força permite uma experiência visual, tanto das métricas de análise de rede, quanto das noções da Teoria Ator-Rede, revelando, portanto, sua afinidade opcional" (ibid., p.22).

Nesse sentido, o tamanho dos nós na rede também é um fator importante para a compreensão do panorama geral envolvendo a atuação dos coletivos artísticos nos espaços públicos. A dimensão de cada nó na rede é diretamente proporcional a uma métrica denominada centralidade de grau. A centralidade, por sua vez, é uma medida capturada pela análise de redes que permite compreender de modo relacional a influência de cada nó na rede como um todo. Freeman (1979, 1980) fez um dos primeiros esforços para interpretar as diferentes métricas de centralidade, compreendendo que a escolha de um atributo específico e sua medida associada depende do contexto da análise pretendida.

A centralidade de grau, utilizada no caso da presente pesquisa, é uma das métricas mais básicas na análise de redes, e baseia-se na capacidade que os nós possuem em influenciar a rede ao estabelecerem conexões com os demais nós presentes. Ela é definida pela contagem de número de conexões que esse nó possui (FREEMAN, 1979; BORGATI; EVERETT; JOHSON, 2013). Ou seja, quanto mais atores e interesses forem conectados a um determinado nó, maior ficará o seu tamanho relativo ao restante da rede.

Como a inserção das conexões nesta rede foi feita, majoritariamente, a partir da fala dos coletivos entrevistados, isso implica em duas situações: nos grafos gerados, os coletivos tendem a ser os que detêm o maior número de conexões – pois os elementos citados por um coletivo são inevitavelmente conectados a ele – e por isso seus nós tendem a ganhar

maior amplitude. Além disso, como as entrevistas seguiram um roteiro semiestruturado e sem limite de tempo de realização, os coletivos que mais relataram suas atividades, fornecendo entrevistas mais amplas, frequentemente obtêm um nó com maior dimensionamento no grafo, pois citam, a princípio, um maior número de atores e interesses em suas entrevistas. Dessa forma, um nó com grande centralidade de grau "é um ponto focal de comunicação, pelo menos no que diz respeito às outras pessoas com quem está em contato" (BORGATI; EVERETT; JOHSON, 2013, p. 220).

No entanto, como será visto ao longo da dissertação, torna-se perceptível que outros atores ganham destaque e centralidade na rede à medida que são citados simultaneamente por vários coletivos. Esta é precisamente a situação em que se revelam questões importantes, percebidas e compartilhadas por um universo em comum das ações realizadas nos espaços públicos na cidade de Aracaju. Nesse sentido, tanto as situações de associação quanto as de controvérsia tornam-se fundamentais para definir os atores que possuem maior influência na rede.

É importante pontuar que as conexões, na cartografia gerada, não possuem pesos distintos, ou seja, a todos os vínculos entre os nós foi dado um mesmo valor. Isso decorre do problema sobre como mensurar de forma quantitativa o peso de cada conexão estabelecida. Certamente, alguns vínculos entre atores são mais fortes do que outros, mas essa diferença qualitativa da vida social torna-se quase impossível de mensurar.

Além disso, ao considerarmos relações de controvérsia ou ambiguidade, lidamos com diferentes naturezas de conexão: não se trata apenas de encontrar valores diferentes em uma mesma métrica, mas de métricas de tipos diferentes. Essa é uma questão comum em mapeamentos de redes, o que geralmente implica em grafos que apresentam apenas um tipo de conexão, ignorando a presença das outras – ou lendo-as apenas nos espaços vazios do grafo, de forma que "a oposição geralmente é operacionalizada como ausência de associação" (VENTURINI; MUNK; JACOMY, 2018, p. 14).

Na composição desse relato de risco, entendemos que as oposições são igualmente constitutivas dos atores-redes. Como visto, em teoria ator-rede, as controvérsias são tão importantes quanto as associações, pois elas indicam a formação dos grupos a partir dos posicionamentos estabelecidos por meio dos conflitos. De tal forma, consideramos importante incluir as conexões referentes às controvérsias (envolvendo também as de

ambiguidade), para que elas operassem a partir da presença, e não apenas que fossem deduzidas dos espaços em branco presentes na cartografia.

Isso implica em uma determinada leitura de espacialidade topológica em que a proximidade entre dois nós não traduz necessariamente a similaridade entre suas condutas: um coletivo que vivenciou controvérsias com algum ator, por exemplo, possui uma conexão indicada no grafo que aproxima esses dois nós. Os atores se aproximam, dessa maneira, não por identificação, mas por influenciarem-se mutuamente, por interferirem no fluxo das ações produzidas. É a partir dessa premissa, então, que lemos as relações apresentadas na rede.

A espacialidade topológica possibilita, igualmente, uma concepção diferente de temporalidade, que não obedece necessariamente a uma ordem cronológica linear do registro das ações, dando mais visibilidade a relações que atravessam tempos-espaços. Atores de momentos distantes podem estar espacialmente muito próximos na rede, assim como elementos sincrônicos podem não estar conectados, pois "somos trocadores e misturadores de tempo" (SERRES apud LATOUR, 1994, p. 74). Dessa forma, a cartografia que abarca o Coletivo dos coletivos perfaz as práticas desses grupos ao longo dos anos.

Há, em paralelo, como esclarecido em momento anterior, a possibilidade de verificar a temporalidade dos atores envolvidos. No entanto, esse recurso compõe uma lógica diferente de análise. Por meio da topologia de rede, a cartografia revela aspectos que não podem ser percebidos diretamente do encadeamento cronológico dos eventos citados nas entrevistas. Isso porque a narrativa contada por cada um dos grupos ainda preserva a centralidade das questões referentes às particularidades do próprio coletivo entrevistado.

O capítulo a seguir, “Coletivos artísticos no espaço público de Aracaju”, foi elaborado de forma a enfatizar justamente essas questões, contendo grafos gerados com o intuito de focalizar cada um dos coletivos artísticos, apresentando suas histórias, processos vivenciados e debates que consideram relevantes. No terceiro capítulo, entretanto, quando misturamos os atores e seus tempos, é dada relevância a elementos compartilhados. Assim, aspectos que aparecem em uma entrevista ganham novos contornos ao serem considerados nesse conjunto, outros atores e interesses vão adquirindo centralidade na rede, sendo conectados em muitas direções. Os dois capítulos, juntos, revelam faces de uma mesma cartografia, desdobrada em muitas para abarcar a multiplicidade da atuação dos coletivos artísticos enredados nos espaços públicos da cidade.

2

COLETIVOS ARTÍSTICOS NO ESPAÇO PÚBLICO DE ARACAJU

Só com uma ardente paciência conquistaremos a esplêndida cidade que dará luz, justiça e dignidade a todos os homens. Assim a poesia não terá cantado em vão.

Pablo Neruda

2 COLETIVOS ARTÍSTICOS NO ESPAÇO PÚBLICO DE ARACAJU

O processo de desdobrar uma rede pouco tem de premeditável. Ao recorrer à escuta dos próprios atores, a pesquisa se mantinha aberta no sentido de delimitar quem são, afinal, os coletivos que se pretendia investigar, que práticas artísticas realizavam e que espaços públicos ocupavam. Aos poucos, como na metáfora da bola de neve – que começa ínfima e vai, gradativamente, adquirindo alguma consistência – esses elementos foram sendo delineados no desenvolvimento da pesquisa.

Trilhando o caminho indicado ao seguir os atores, a investigação culminou em iniciativas muito diversas. Reunidas sob a denominação de coletivos nesta dissertação, encontram-se companhias de teatro, bandas, conjuntos carnavalescos, *crews*, grupos de amigos, famílias periféricas, "nações" e coletivos propriamente ditos, revelando uma profusão de vinte e dois grupos que atuaram através de práticas artísticas em espaços públicos da cidade.

Tal variação reflete também uma multiplicidade de práticas artísticas às quais esses coletivos se vinculam. Batalhas de rima, saraus de poesia, *slams*, teatros de rua, palcos abertos, ensaios coletivos, apresentações musicais, performances, apresentações de dança e carnavais de rua são alguns dos exemplos que se espalham pelo espaço urbano. À medida que ocupam praças, parques, baixios de viadutos, ruas ou orlas, os coletivos também constroem relações com diferentes atores da cidade que influenciam no curso das ações.

As experiências relatadas por esses coletivos são o cerne de toda a discussão promovida por este trabalho. Embora tenham em comum o princípio do fazer coletivo, tais grupos possuem perspectivas ímpares acerca das ações que realizam, dos objetivos que almejam e das formas de organização que integram. Nesse sentido, há que se reconhecer que cada um deles poderia, facilmente, dar corpo a uma dissertação própria, desdobrando todo um universo de questões a serem debatidas.

Este capítulo apresenta as histórias singulares de cada um dos coletivos artísticos entrevistados. Nos tópicos seguintes, eles serão apresentados conforme a ordem cronológica de seu surgimento, dando-se ênfase aos conteúdos que lhes são próprios, ao modo como se relacionam com os espaços públicos e às relações marcantes – sejam de associação, controvérsia ou ambiguidade – com demais atores na rede.

2.1 Rua da Cultura

Nos anos 2000, a companhia de teatro Stultifera Navis começou a utilizar o espaço atrelado ao mirante do bairro 13 de Julho em uma de suas peças, chamada "27, o Mundo é o Palco", que realizavam em homenagem ao dia internacional do teatro, 27 de Março. O espaço da rua detinha a promessa de promover visibilidade à produção do grupo, que acreditava que "se você quer ter visibilidade, vá para a rua" (RUA DA CULTURA, 2020). Mais tarde, no ano de 2002, por ter interesse em realizar uma temporada do espetáculo "A Cantora Careca", a companhia consegue uma pauta disponível por dois meses no Teatro Atheneu, às segundas-feiras à noite. Entretanto, o horário inoportuno acarretava no desafio de atrair público para assistir à peça. Envolvidos com a experiência do "27, o mundo é o palco", os integrantes da companhia criaram a Rua da Cultura, que realizava intervenções artístico-culturais em frente ao teatro onde se apresentavam, como mostra a Figura 4.

> A ideia era essa, estrategicamente era dar visibilidade a essa produção, mas também era fazer um ajuntamento de pessoas para que elas pudessem assistir o espetáculo depois. E isso não aconteceu, porque chegava 8 horas e as pessoas queriam continuar. [...] E aí acaba a temporada da Cantora Careca e a Rua da Cultura continua (ibid.).

Nessas intervenções, diversas linguagens artísticas eram realizadas na Rua Vila Cristina, como peças de dança, apresentações musicais e teatrais, buscando promover a produção cultural independente, a acessibilidade da sociedade a essa produção e a democratização do seu público. Uma das influências para as atividades era a ocupação cultural realizada no Rio de Janeiro pelo Circo Voador, considerado uma referência importante na "percepção desse tipo de ocupação de espaço público" (ibid.).

Entretanto, após poucos meses de atividade, o coletivo entra em conflito com moradores do bairro, sendo interrompido por uma ação judicial. Segundo Nunes (2013, p.76), "o inquérito foi movido por José Carlos Oliveira Filho (advogado e funcionário do Ministério Público) e Ana Paula Machado Costa (Promotora de Meio Ambiente do Ministério Público), moradores, respectivamente, da rua Vila Cristina e Praça Graccho Cardoso", e tem como decisão final do Ministério Público decide a retirada do evento do seu local.

A partir de abril de 2003, com o apoio da Prefeitura Municipal de Aracaju, a Rua da Cultura passou a realizar suas ações no entorno dos Mercados Municipais Albano Franco e Thales

Ferraz, que integram o centro histórico da cidade e cuja recuperação tinha sido finalizada pouco mais de dois anos antes, em setembro de 2000 (EXPRESSÃO SERGIPANA, 2000). A reforma compunha uma série de ações no sentido de tornar o Centro histórico um pólo turístico da capital sergipana. A Prefeitura de Aracaju, nesse ínterim, passou a fornecer estruturas de palco e toldos para a realização neste local, como mostra a Figura 5. Imbuída na construção de uma "identidade plural" (RUA DA CULTURA, 2020), a Rua da Cultura começa a se tornar um importante núcleo para a divulgação de artistas locais. "O Mercado, até então, era um Mercado onde à noite o índice de violência era muito grande [...] E aí começa a acontecer o contrário. Segunda-feira a gente botava 2 mil, 3 mil, 4 mil pessoas na Rua da Cultura e você não tinha uma briga" (ibidem).

A parceria com o poder público se dá durantes as gestões dos prefeitos Marcelo Déda (2001 a 2006) e Edvaldo Nogueira (2006 a 2012). Segundo o grupo, "era uma relação de parceria, éramos parceiros, não estávamos ali para sermos algum tipo de instrumento político-eleitoral de urna" (RUA DA CULTURA, 2020). Outros projetos dessas gestões passam a ser vinculados às atividades da Rua da Cultura, como o Projeto Verão, festa popular realizada anualmente pela prefeitura através da Fundação Cultural Cidade de Aracaju (Funcaju). Posteriormente, a atuação do grupo se amplia ainda mais: "a gente se inscreve no primeiro edital de Pontos de Cultura, e aí nós somos contemplados" (ibid.).

O edital, promovido nacionalmente pelo então Ministério da Cultura, fomentou uma ampliação da estrutura utilizada no Centro da cidade. Além disso, possibilitou que o coletivo alugasse uma sede para suas atividades, algo que se consolidou no ano de 2006: "a gente conseguiu alugar uma casa imensa, que era a Casa Rua da Cultura, que é uma outra história à parte. Ali na Praça Camerino, a gente alugou um espaço que não era uma sala, era uma casa, que teve biblioteca, teve sala de dança, que teve sala de espetáculos" (ibid.). A Casa Rua da Cultura promoveu atividades culturais em paralelo à ocupação do Centro, contribuindo para a formação de vários coletivos locais, como o grupo teatral Boca de Cena, que surgiu em 2005 e também utilizou os espaços da Casa para ensaios. Nesse período, espaços midiáticos também foram sendo ocupados, com a apresentação do programa de televisão Temporada, que acompanhava a produção teatral local, e o programa de rádio Rua da Cultura, que discutia sobre a cena cultural sergipana.

Figura 4 – Rua da Cultura na Rua Vila Cristina, 2002
Fonte: NUNES, 2013.

Figura 5 – Rua da Cultura no entorno do Mercado Municipal, 2009
Fonte: INFONET, 2009.

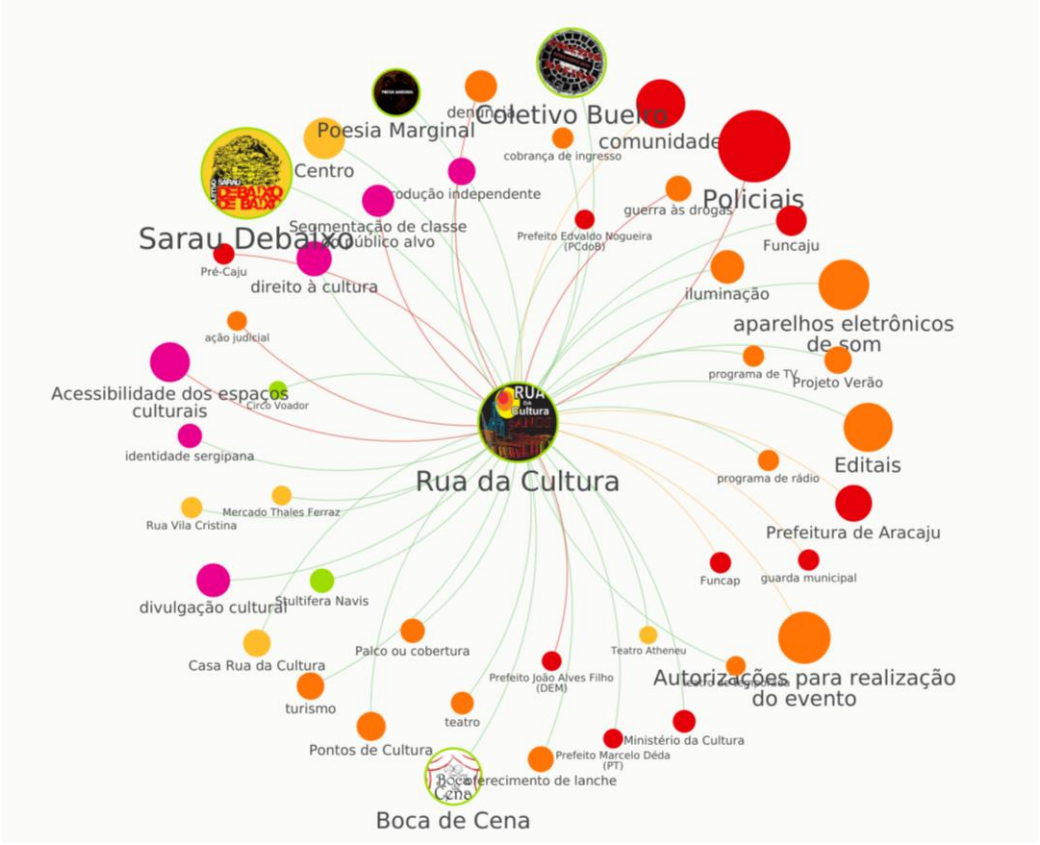
Figura 6 – Casa Rua da Cultura, 2012
Fonte: TEATRO MÁQUINA BLOG, 2012.

Após 2012, entretanto, a atuação da Rua da Cultura no Centro é interrompida, quando a gestão do prefeito João Alves retira o apoio e não autoriza sua realização no espaço público. As atividades passaram a se concentrar na Casa Rua da Cultura (Figura 6), onde o grupo realizava espetáculos teatrais e oficinas, além de oferecer um espaço para as apresentações musicais. Nesse momento, a Casa começa a cobrar ingresso com o intuito de custear os gastos e remunerar os artistas. O espaço funcionou até 2016, quando encerra as atividades em virtude da insustentabilidade financeira. Segundo o grupo,

> a Rua da Cultura não era para ser feita por nós, tanto que quando ela acabou, ela deveria ter tido continuidade. Era um objetivo de políticas públicas que qualquer organismo público, de gestão pública ligada à cultura, à educação, à fomento à inclusão social, a segurança pública, deveria fazer (ibid.).

Por ocuparem um espaço de tamanha visibilidade na cidade e pela abrangência da sua atuação, a Rua da Cultura é constantemente citada por outros coletivos que passaram a ocupar o espaço público, como Sarau Debaixo, Poesia Marginal e Coletivo Bueiro. A Figura 7 resume vínculos da experiência de quase 15 anos de atividades do coletivo.

Figura 7 – Rua da Cultura



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.2 Boca de Cena

O grupo teatral Boca de Cena surge no ano de 2005, através de uma oficina formativa realizada pelo grupo Imbuaça[14], importante referência no teatro sergipano que se consolidou como ponto de cultura em Aracaju. O Boca de Cena, então, passa a se constituir enquanto grupo e realizar suas atividades trabalhando "com a cultura popular, com o teatro de cordel e o teatro de rua" (BOCA DE CENA, 2021), como mostra a Figura 8.

No ano de 2010, o grupo se instala no bairro Bugio, região periférica de Aracaju, quando "ocupou um prédio público que há anos estava abandonado" (BOCA DE CENA, 2016, *on-line*). No mesmo ano, foi contemplado com o edital de seleção de Pontos de Cultura do Ministério da Cultura em parceria com a Secretaria do Estado de Cultura, construindo posteriormente uma sede própria naquele bairro, um galpão que abriga o Espaço Boca de Cena (Figura 9). Envolvidos com o cotidiano das pessoas do bairro, os idealizadores começam a pensar em realizar ações de formação cidadã, inclusão e transformação social:

> Um dos objetivos era provocar o reencantamento poético no cotidiano daquela comunidade, porque quando a gente fala de periferia, a gente fala de margem, a gente fala geralmente do índice que vem da criminalidade, da marginalidade, de roubo, de amedrontamento. A gente tá lá e faz um trabalho já há um tempão no Bugio, e não tem só isso (BOCA DE CENA, 2021).

Somado a isso, percebia-se a inacessibilidade de espaços e produções culturais diversas para os moradores do entorno, "um público que às vezes não tem essa possibilidade de estar se deslocando até o teatro, por exemplo. O teatro fica no Centro, então esse diálogo é mais rápido na rua" (ibid.). Assim, a partir de 2014, o grupo passa a realizar o Festival Blitz Cultural (Figura 10) em uma das praças do bairro, local escolhido por ser um "ponto de encontro da comunidade. [...] lugar pro esporte, pro lazer, pro comércio. A Praça é um lugar de ponto de ônibus também, ela concentra várias encruzilhadas" (ibid.).

Anualmente, o Festival coloca no espaço público shows musicais, espetáculos teatrais, apresentações de dança e oficinas abertas para a comunidade durante cinco dias. Também são realizadas atividades dentro de escolas da rede pública e no próprio Espaço Boca de Cena. O Festival acontece de maneira totalmente independente, recebendo o apoio da própria comunidade, dos "microempreendimentos que ficam em torno da praça, como

[14] Para saber mais sobre o Grupo Imbuaça: latinoamericana.wiki.br/verbetes/i/imbuaca-grupo.

Figura 8 – Teatro de rua do grupo Boca de Cena, s.d.
Fonte: MAPA CULTURAL DE ARACAJU, 2017.

Figura 9 – Espaço Boca de Cena, s.d.
Fonte: WEBSITE BOCA DE CENA, 2016.

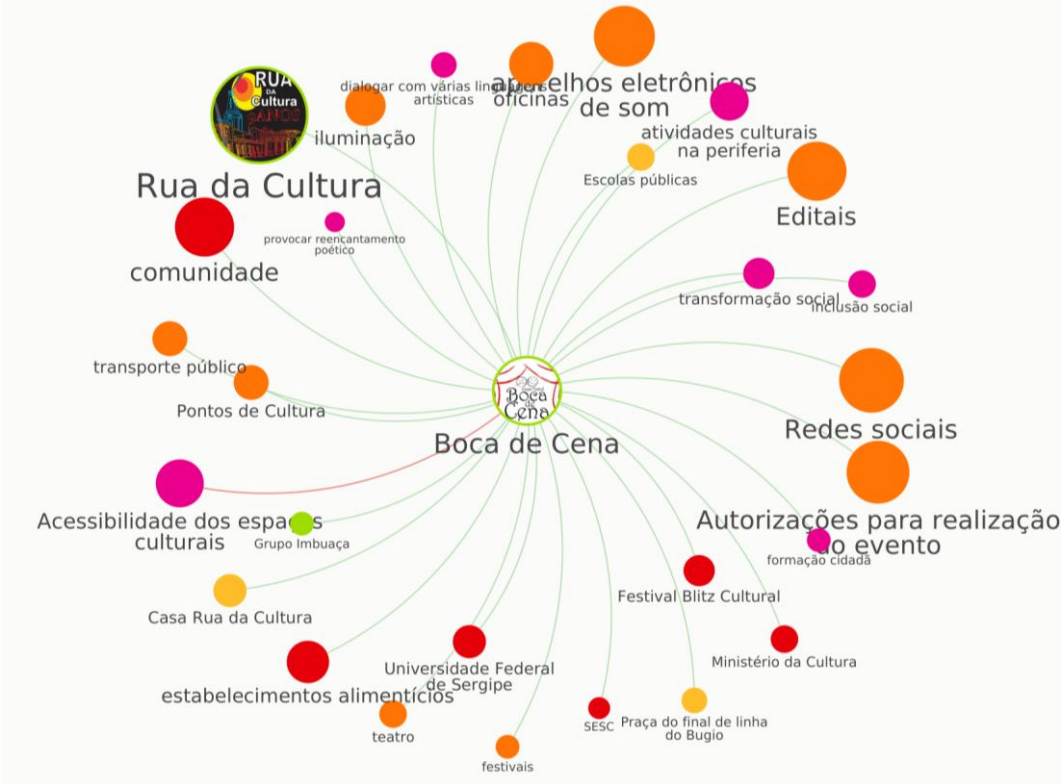
Figura 10 – Festival Blitz Cultural, 2019
Fonte: INSTAGRAM BOCA DE CENA, 2019.

lanchonete, como pizzarias [...]. A Blitz Cultural acontece nessa grande rede de parceria" (BOCA DE CENA, 2021). Os artistas e colaboradores também ajudam a construir as ações gratuitamente, e mais recentemente uma parceria com a Universidade Federal de Sergipe possibilitou a fornecimento de certificados de participação nas atividades realizadas.

Em 2018, o Boca de Cena foi contemplado pelo edital Palco Giratório, realizado pelo SESC, apresentando o seu teatro de rua em várias cidades por todo o território nacional. Embora as suas atividades venham sendo reconfiguradas em detrimento do contexto pandêmico a partir de 2019, os vários elementos que constituem sua história (Figura 11) articulam-se para que o grupo teatral continue a sua atuação até os dias de hoje.

> Na margem do Brasil profundo, na periferia de Aracaju, no bairro do Bugio, um grupo de lunáticos tocam diariamente sua fábrica de sonhos impossíveis: construíram com as próprias mãos um galpão; ampliaram esse galpão, subindo um segundo pavimento; fazem um festival; desenvolvem atividades formativas que apresentam o teatro a jovens do bairro e da cidade; e, principalmente, mantém bravamente um grupo de teatro em atividade há mais de uma década. (BOCA DE CENA, 2016, *on-line*)

Figura 11 – Boca de Cena



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.3 Nação Hip-Hop Brasil

A Nação Hip-Hop Brasil é uma entidade nacional que reúne representantes do movimento Hip-Hop de 17 estados brasileiros, com o intuito de "organizar o Hip-Hop no campo da política, pensar o Hip-Hop como instrumento político para além da arte pela arte" (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020). Tal organização foi pensada a partir do circuito Grito da Periferia, circuito que "começou em 1999 em São Paulo, que foi tomado como modelo e aplicação para a Nação Hip-hop Brasil depois que a gente se articulou em rede" (ibid.). As partir do propósito de ocupação de espaços estratégicos levantado pelo Grito da Periferia, diversas ações passaram a ser organizadas no município de Aracaju, como

> o circuito Rim'Aracaju, Rima Aberta Aju, o CD da Família Ativista que era o nosso coletivo posse, que depois virou a Nação Hip-Hop Brasil, e fomos fazendo uma série de intervenções, propondo inclusive a participação e a construção dos luais de juventude, que automaticamente virou Projeto Verão. Proposta nossa! (ibid.).

Muitas dessas ações foram registradas na linha do tempo do Hip-Hop sergipano, apresentada pela Revista Rap Nacional em 2012 (Figura 12). No entanto, a Nação Hip-Hop Brasil surge apenas em 2005 (Figura 13), das reuniões de organização de base da União da Juventude Socialista (UJS), que possuía um campo voltado para a construção de políticas de juventude na periferia, onde o Hip-Hop se fazia importante. "Mais à frente a gente percebeu que a própria UJS se limitava muito mais aos trabalhos com a juventude mesmo no campo estudantil, então os trabalhos fora disso eram muito mais secundários e a gente decidiu construir algo que ganhasse vida própria" (ibid.).

Dessa forma, a Nação Hip-Hop Brasil se consolida como um organismo independente do partido, buscando promover ações políticas e culturais voltadas para as juventudes periféricas. Para isso, diversos coletivos foram vinculados a ela desde sua fundação, como a "[...] Família Ativista, Conspiração, em Pernambuco, NUC, em Belo Horizonte, Negroatividades, em São Paulo" (ibid.), e muitos outros foram sendo agregados nos seus mais de quinze anos de existência. A construção de uma rede articulada para pensar soluções para as periferias baseou-se na história do discurso rítmico do rap, um dos elementos do hip-hop:

> O RAP sempre foi uma rede de aproximação dos povos. Antes dessa conexão pelas mídias, foi o RAP que conectou os *griots*, que eram inclusive esses MCs contemporâneos e esses quilombos que eram as periferias antigamente. Então RAP é Rede de Aproximação Periférica, Rede de Aproximação dos Povos, Rede de Aproximação da Periferia, dos Pretos, dos Panafricanistas, enfim, a gente meio que foi brincando para ressignificar essa sigla (ibid.).

Em Aracaju, diversas ações artísticas realizadas em espaços públicos vinculam-se à Nação Hip-Hop Brasil, como o Sintonia Periférica e o Som de Quebrada, e a seu coletivo derivado Nação Mulher (com foco na participação de mulheres no hip-hop), como o Sarau das Flores, o Mulheres de Luta e o Dance Quebrada. Além disso, o grupo busca estabelecer diálogo com outras frentes de atuação para além do hip-hop, como "o movimento estudantil, entra movimento dos moradores, das periferias, das ocupações, inclusive das zonas das moradias populares, com os movimentos dos trabalhadores [...], debates interseccionais dos feminismos, com os movimentos também da diversidade" (ibid.).

O foco de suas ações é estarem presentes nos espaços públicos de modo a alcançar esses jovens, por compreenderem que "a forma de fazer política é presencial, a melhor reação política é quando você conversa com as pessoas compreendendo o problema delas *in loco*, você vai na quebrada conversar com ela" (ibid.). Além disso, a ocupação estratégica de outros espaços foi o que norteou, a partir de 2007, a produção e veiculação do programa de rádio Império Periférico na Rádio Aperipê FM, assim como do programa de televisão Periferia, ao ar pela Fundação Aperipê e posteriormente, apresentado em âmbito nacional pela TV Cultura. Tais plataformas midiáticas surgem como instrumentos importantes para a criação de uma nova imagem atrelada à periferia, no sentido de "redefinir seu imagético, de quem é essas pessoas, em que lugares elas estão, quem são esses atores sociais" (ibid.).

A Nação também impulsionou a propositura de leis que garantiam o fomento, por parte dos poderes públicos municipal e estadual, a atividades vinculadas ao movimento hip-hop. Nesse ínterim, foi aprovada a Lei Municipal nº4.064, de 22 de Agosto de 2011, de modo que "a capital de Sergipe foi a primeira no Brasil a sancionar uma lei que cria a Semana do Hip Hop" (INFONET, 2019), como mostra o cartaz da Figura 14. Posteriormente, o coletivo conseguiu ampliar este direito para todo o estado de Sergipe, com a lei estadual Nº 8.055, de 22 de Outubro de 2015, que institui a Semana Estadual do Hip-Hop.

Figura 12 – Linha do tempo do Hip-Hop Sergipano
Fonte: REVISTA RAP NACIONAL, 2012.

Figura 13 – Integrantes da Nação Hip-Hop Brasil, 2012
Fonte: REVISTA RAP NACIONAL, 2012.

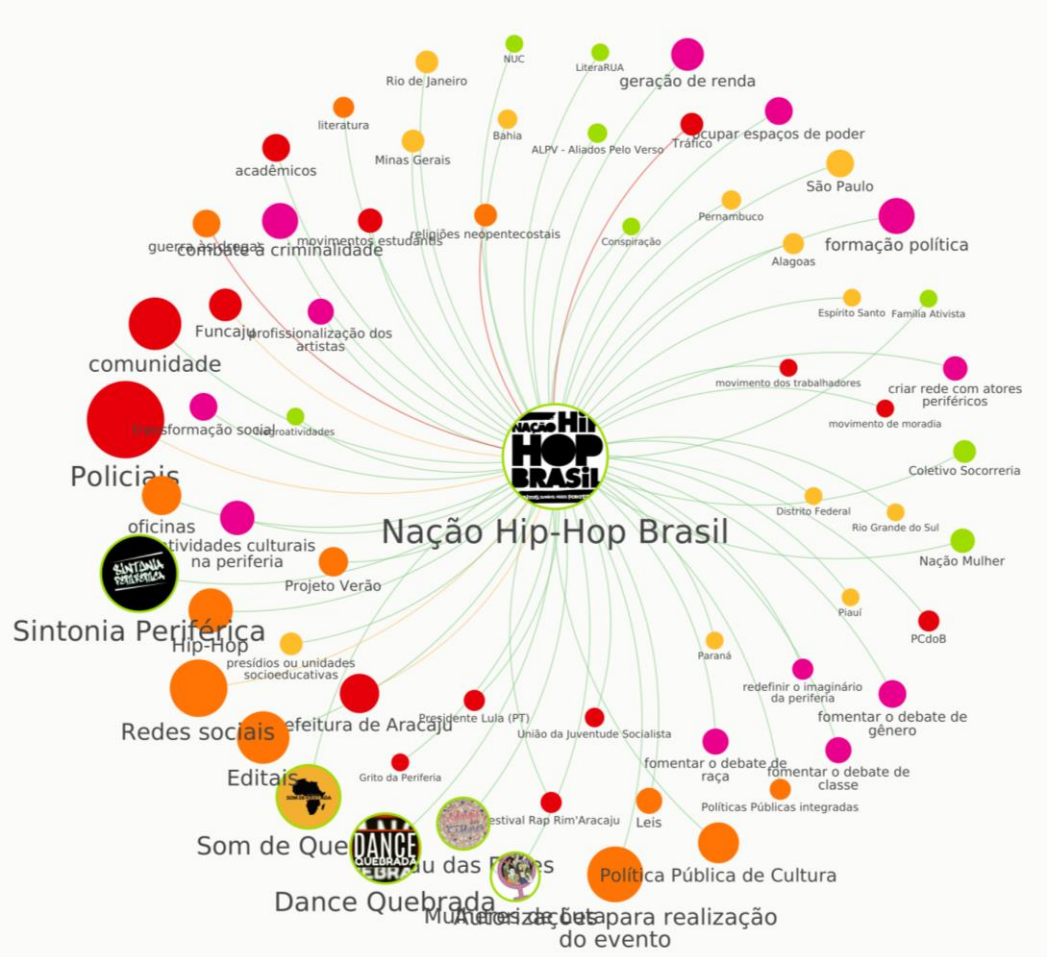
Figura 14 – Cartaz da 1º Semana Municipal do Hip-Hop
Fonte: IRDEB, 2012.

Tal evento passa a ser celebrado, anualmente, na semana que contém o dia 12 de novembro (SERGIPE, 2015). Para o coletivo,

> estrategicamente tem que estar ali, porque é ali que se formula a lei. A gente até pode cantar que o preço da passagem tá caro, mas entende que politicamente tem que ter alguém nosso lá, tem que vetar o voto, tem que dizer que não, tem que abrir democraticamente a planilha dos custos das passagens, do valor que vai ser embutido no trigo para aumentar o pão. [...] precisa também preparar esses caras e essas meninas para quererem essa parte. (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020)

Ao incentivar a formação política desses jovens, a Nação Hip-Hop Brasil (Figura 15) realiza ações culturais de modo a contribuir para que mais agentes da periferia encontrem meios de efetivarem suas práticas artísticas e cidadãs. As ações no espaço público foram recentemente suspensas devido ao contexto pandêmico, mas o coletivo tem se utilizado das redes sociais para continuar realizando suas atividades.

Figura 15 – Nação Hip-Hop Brasil



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.4 Sintonia Periférica

O Sintonia Periférica surge quando jovens moradores do Bairro Industrial de Aracaju, que compunham a Família Mil Grau, iniciaram um projeto para contribuir com a audiência do programa de rádio Império Periférico, vinculado à Nação Hip-Hop Brasil. Em meados do ano de 2009,

> a Família Mil Grau já tinha um projeto musical que fortalecia o Império Periférico, então seria a Sintonia Periférica, entendeu? Então eles pensavam em pegar o domingo, que na época o programa era aos domingos, pegar o sistema do som de mala de carro em algum lugar, abrir e fazer as pessoas participarem ligando para a rádio pedindo música e ouvindo. Isso foi crescendo um pouco mais e depois virou um projeto mais ou menos de ocupação mesmo de um lugar, de um território. (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020)

Nos anos subsequentes, as atividades desenvolvidas pelo Sintonia Periférica foram diminuindo de frequência, e apenas em Março de 2015 o grupo se reestrutura novamente para realizar um projeto de ocupação do espaço público. Essa retomada ocorreu devido a um evento marcante que envolveu o assassinato de um jovem local, amigo do grupo. “Morreu naquele quadrante mesmo, e teve um ato contra a violência naquela mesma semana [...] em que a gente decidiu que não poderia mais deixar do jeito que era, como marcador de violência. Que era um lugar para a cultura” (ibidem).

O local em questão se tratava do baixio da Ponte Construtor João Alves, também chamada de Ponte do Bairro Industrial ou Ponte Aracaju-Barra (Figura 16), inaugurada em 2006 com o intuito de possibilitar maior integração na prestação de serviços entre os municípios de Aracaju e Barra dos Coqueiros, além de proporcionar a criação de um eixo para a implantação de novos empreendimentos imobiliários na Barra dos Coqueiros, que em geral conformavam condomínios fechados (CORREIO DE SERGIPE, 2006, *on-line*). Já em 2011, o baixio da Ponte é reformado, inaugurando-se o Complexo Esportivo “Dona Finha”, com equipamentos para práticas esportivas (INFONET, 2011, *on-line*).

A ação do Sintonia Periférica (Figura 17) compreendia que essas mudanças infraestruturais no bairro não contribuiriam sozinhas para uma transformação social: “se a gente tem um espaço como aquele sem nada, um espaço como o Complexo Esportivo Dona Finha, que é

Figura 16 – Sintonia Periférica no baixio da Ponte Aracaju-Barra, 2017
Fonte: FACEBOOK SINTONIA PERIFÉRICA, 2017.

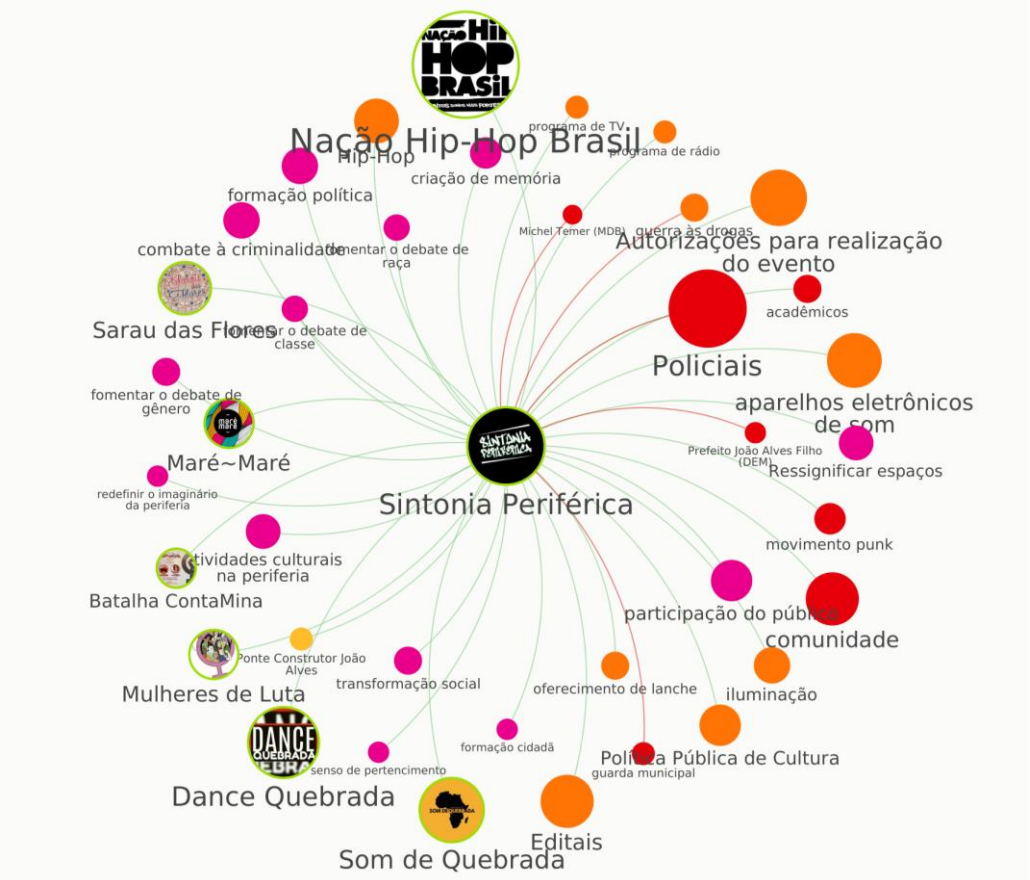
Figura 17 – Debate no Sintonia Periférica, 2017
Fonte: FACEBOOK SINTONIA PERIFÉRICA, 2017.

Figura 18 – Cartaz do Sintonia Periférica, 2017
Fonte: FACEBOOK SINTONIA PERIFÉRICA, 2017.

embaixo da ponte, sem nada, você tá desperdiçando um potencial estrutural gigante, sobretudo humano" (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020). A ressignificação daquele espaço e a consequente criação de memória e de senso de pertencimento envolvia, para o grupo, outras formas de atuação, em particular a disponibilização de atividades culturais e artísticas que referenciassem ações na periferia, assim como a formação política e cidadã de seus jovens.

A partir disso, o Sintonia passa a organizar atividades com frequência semanal no horário noturno. Além das apropriações artísticas já mencionadas, com foco na cultura do Hip-Hop, os eventos promoviam uma multiplicidade de atividades (Figura 18), como palestras, exibição de documentários, rodas de conversa e oficinas que abordavam temáticas sociais pertinentes às problemáticas da comunidade, entre elas a violência policial, maioridade penal, questões de gênero e racismo. O Sintonia Periférica (Figura 19) continua até 2017, quando, em meio à gestão presidencial de Michel Temer (MDB) e após um processo de desgaste com a gestão municipal de João Alves (DEM), resolve encerrar as suas atividades.

Figura 19 – Sintonia Periférica



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.5 Clandestino

A identificação da falta de espaços culturais e de entretenimento na cidade que acolhessem o estilo *punk rock* foi o que levou a banda The Renegades of Punk a se organizar de forma independente para realizar eventos em que pudessem exercer sua atividade artística. A iniciativa começou em 2012, "depois de mais de ano batendo na porta de vários bares e locais, tentando alugar o lugar e não tinha conversa" (CLANDESTINO, 2017, p. 139). Buscando atuar da forma mais autônoma possível, o Clandestino realizou sua primeira edição no coreto da Praça Fausto Cardoso (Figura 20), no Centro da Cidade, de forma aberta e gratuita, utilizando-se de um gerador "para nem usar a energia da cidade. A gente só usa o chão!" (CLANDESTINO apud FUSARO, 2018, p. 58).

Como os organizadores afirmam, o Clandestino é um nome herdado de um movimento que existia anteriormente, "executado pelos *punks* locais em décadas passadas. Eles faziam eventos na rua chamados 'Clandestino' do jeito que eles sabiam e podiam" (idem, 2015, *on-line*). A partir dos relatos históricos do final da década de 80, tendo como referência a banda Karne Krua, os integrantes da Renegades adotaram a realização de *shows* na rua (Figura 21). A utilização dos espaços públicos estava alinhada também ao entendimento de que "a cidade é de tod@s e ocupar (principalmente) o centro e algumas praças e espaços esquecidos ou "invisíveis" acabou se tornando parte da proposta do evento. Que é itinerante por isso também" (idem, 2017, p. 139).

Em Aracaju, diversos espaços já foram palco para seus eventos: quatro praças, dois baixios de viadutos, um píer, duas pistas de skate, o aterramento de um rio, a lateral de um monumento e a orla. Estes espaços, em geral, fazem parte de áreas da cidade cuja estrutura urbana apresenta-se mais consolidada. O grupo tenta não repetir os locais escolhidos, selecionando espaços "que possibilitem um *show* (tipo, não dá pra fazer num terreno abandonado sem nada de eletricidade, luz) e que não sejam tão ruins para locomoção de ônibus. Para que seja bem acessível e todo mundo que queira possa ir" (ibidem).

Além de não possuir um local fixo, não existe uma periodicidade entre as edições realizadas. A ideia é que o projeto seja itinerante, fugidio, difícil de se rastrear. Tendo isso em vista, esse foi o primeiro grupo dentre os entrevistados que se utilizou de forma estratégica das redes sociais no tocante à ocupação do espaço público. Através do Facebook, os integrantes do Clandestino divulgavam o local do evento horas antes de sua

.

Figura 20 – Clandestino na Praça Fausto Cardoso, 2012
Fonte: Acervo de OLIVEIRA, 2015

Figura 21 – Clandestino, 2016
Fonte: FACEBOOK CLANDESTINO, 2016.

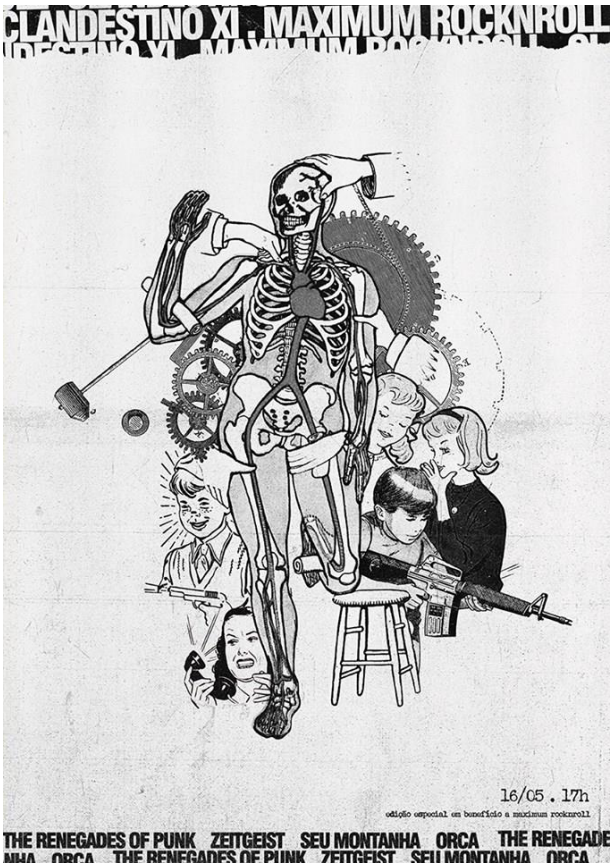


Figura 22 – Poster ClandestinoXI, 2015
Fonte: FACEBOOK CLANDESTINO, 2015.

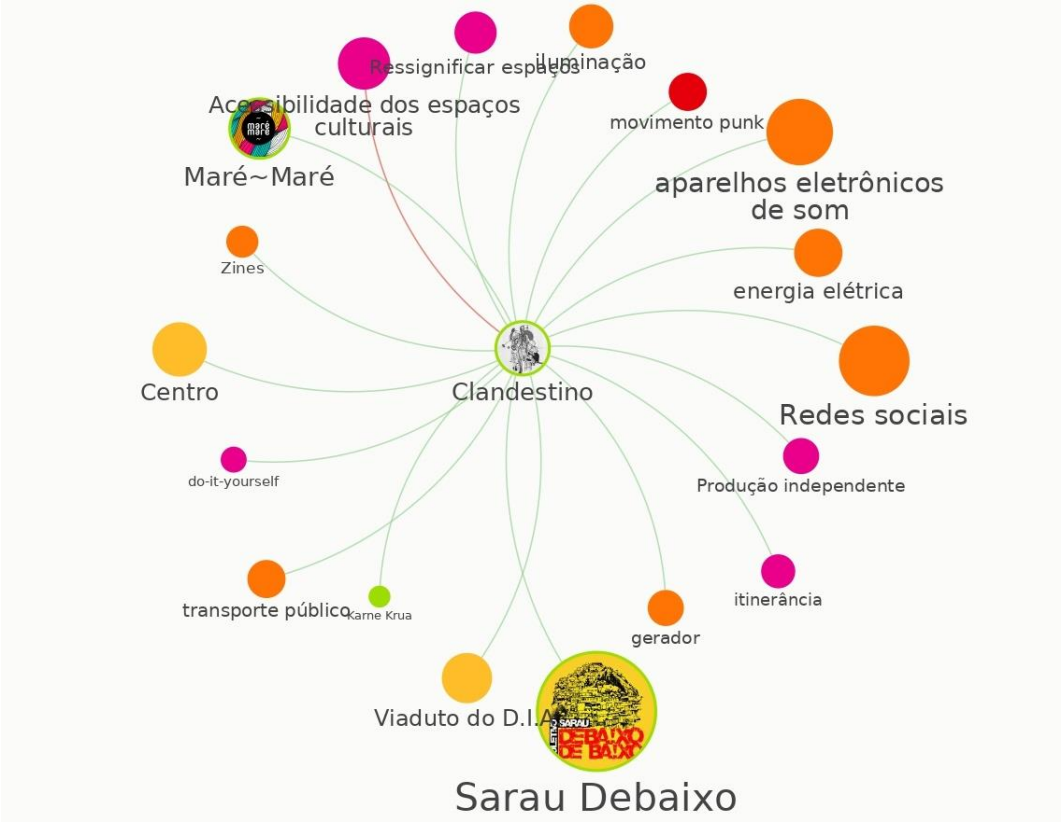
realização, de modo a dificultar qualquer perseguição pré-estabelecida ao movimento. Nela, o coletivo também publicava e vendia os pôsteres das edições (Figura 22) e zines, que ajudavam a custear os eventos.

O grupo pauta uma atuação política baseada no *do-it-yourself* (faça-você-mesmo), declarando-se marginal por opção e eximindo-se de uma busca por mudanças sociais que necessitem de envolvimento institucional ou governamental. Para eles, atividades semelhantes são, por si só,

> experiências bem sucedidas de organização autônoma e de reconhecimento pela própria comunidade que legitima esse tipo de manifestação. Há um empoderamento em construir cultura (contracultura) de forma independente, do qual não podemos fazer pouco caso. E é isso que tentamos mostrar para as pessoas: elas podem, não precisam de permissão e não precisam esperar ou pedir que ninguém faça por elas (idem, 2015, *on-line*).

O Clandestino (Figura 23) fez sua última edição, registrada em rede social, no ano de 2017. Porém, como não há periodicidade definida para seus eventos, os integrantes não descartam a possibilidade de realizações futuras.

Figura 23 – Clandestino



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.6 Som de Calçada

O Som de Calçada é uma aglomeração de caráter majoritariamente musical que acontece todos os domingos à noite em uma calçada que margeia um bolsão de estacionamento na Praia da Cinelândia, Orla de Aracaju. Antes de se estabelecer periodicamente, no entanto, o Som surgiu através da banda de reggae local Dream Zion, quando amigos começaram a levar instrumentos musicais para ensaiar nos bancos próximos à praia, em 2012:

> O Coletivo Som de Calçada se iniciou pelo uso do espaço, era o que a Cinelândia proporcionava do espaço público por ser um lugar de praia e a gente já frequentar aquele lugar, já andava com os instrumentos, levava os instrumentos pra lá e curtia aquele fim de tarde fazendo um som, mas sem a pretensão de criar um movimento de arte de rua, era mais o nosso lazer de tocar aos domingos ali. Isso foi crescendo. (SOM DE CALÇADA, 2020)

Com o tempo, a aglomeração de pessoas em volta dos músicos, assim como a chegada de outros artistas de diferentes vertentes, foi dando corpo ao movimento e consolidando-o. A intervenção funcionava como um palco aberto, onde qualquer pessoa pode apresentar sua música, performance, poesia, expor suas pinturas ou qualquer forma de arte (Figura 24 e Figura 25). O papel das redes sociais como divulgador desse movimento foi de grande importância para atrair a participação do público, mas o próprio local de ocupação, na Orla de Atalaia, já proporcionava bastante visibilidade para as ações do coletivo.

A Orla é um dos principais cartões postais da cidade, sendo de grande atratividade turística. Esse espaço conta com um complexo de lazer de quadras poliesportivas e parques recreativos, além de dezenas de bares e restaurantes que atendem por valores mais elevados do que o padrão da cidade. Nesse contexto, o Som de Calçada identifica duas facetas de suas ações: por um lado, entende-se que "o Som de Calçada acaba trazendo turismo" (SOM DE CALÇADA, 2017, p.132), contribuindo para a ordem urbanística vigente; e, por outro lado, os integrantes relatam que essa ocupação causou certos estranhamentos naquele espaço, "porque afeta o pessoal dos bares, querendo ou não, está ali ocupando o estacionamento, sabe? Tem a questão do estacionamento, a questão dos bares, que são empresários que já têm influência com outras pessoas, com políticos, aí já caíram em cima" (idem, 2020). Somando-se a isso, vendedores ambulantes tornaram-se parceiros do coletivo, "apareceu barraquinha de rango, isopor de cerveja. E são ambulantes que já são cativos, que todos os domingos estão lá" (ibidem).

Figura 24 – Som de Calçada, 2016
Fonte: Acervo de OTÁVIO, 2016.

Figura 25 – Som de Calçada, 2017
Fonte: INSTAGRAM SOM DE CALÇADA, 2017.

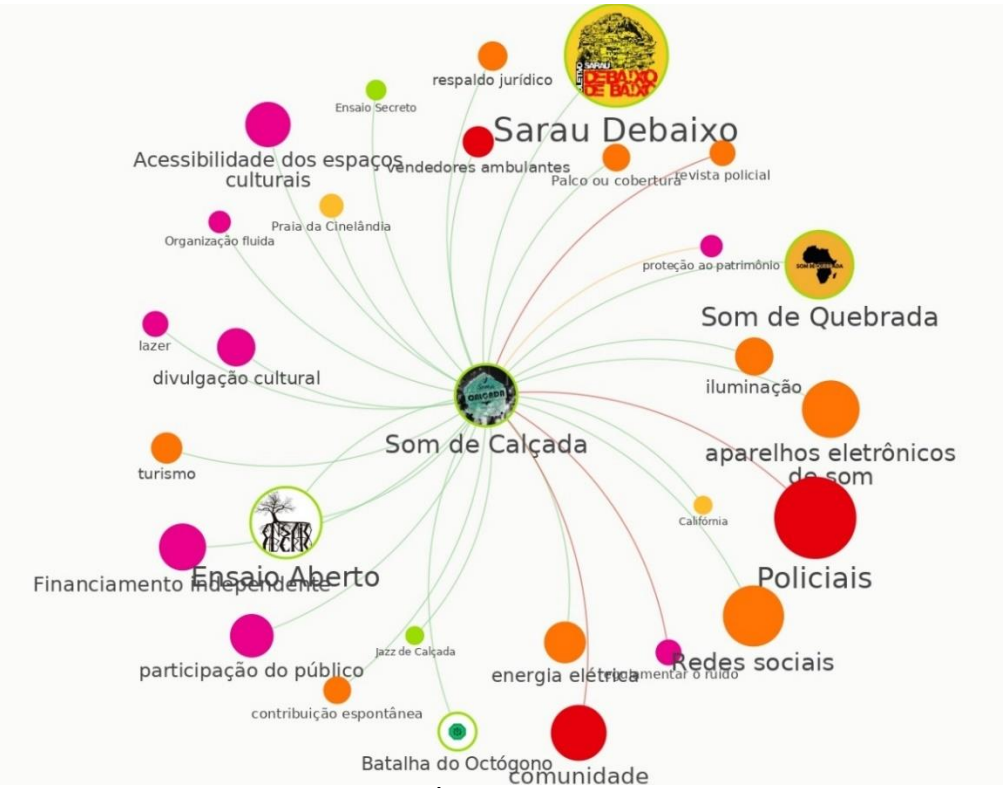
Figura 26 – Cartaz do Enquadro Cultural, 2015
Fonte: FACEBOOK SOM DE CALÇADA, 2015.

Uma das características do Som de Calçada é a presença de parte da população que tradicionalmente não tinha acesso aos serviços da Orla. Esse aspecto gerou tentativas de inibição do movimento: "já rolou esse tipo de controvérsia com a polícia, de achar que é o movimento que está fomentando qualquer tipo de uso [de drogas] e na verdade não é [...]. Já teve um momento da polícia tentar vetar o som e chegar lá com certa truculência e acabar com o Som" (ibidem).

Associando o movimento ao tráfico e ao uso de drogas ilícitas, assim como à depredação do patrimônio público e à produção de poluição sonora, o evento foi reprimido fortemente em 2015. No entanto, os integrantes e frequentadores se organizaram junto a demais coletivos artísticos da cidade no ato chamado 'Enquadro Cultural' (Figura 26**)**, conquistando apoio popular e respaldo jurídico para continuar com as atividades no local.

Por sua organização fluida, que independe dos membros fundadores, o Som de Calçada (Figura 27) conseguiu manter fielmente sua frequência semanal até os dias de hoje. Apenas a partir de 2020, respeitando as medidas de isolamento derivadas da Covid-19, as atividades no espaço público foram temporariamente suspensas.

Figura 27 – Som de Calçada



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.7 Família Entre Becos

A Família Entre Becos nasce a partir de 2013, como uma proposta despretensiosa de um grupo de amigos que se reunia todo final de tarde para comer acarajé no bairro em que moravam, o Santa Maria. Percebendo que todos eles desenvolviam alguma prática artística ligada ao hip-hop, os amigos decidiram fundar um coletivo com o intuito de unir os diferentes elementos dessa expressão cultural, tendo em vista que "as famílias, naquela época, eram muito específicas. Era uma galera do grafite, outra galera b-boy, outra galera do rap, mas não tinha algo que fosse misturado, que fosse um movimento, que fosse coletivo" (FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2021).

Entretanto, apenas em 2015 a Família começou a realizar atividades para os demais moradores do bairro, quando criou o Sarau de Quebrada (Figura 28 e Figura 29). O evento acontecia mensalmente em um trecho da Avenida Principal do Santa Maria, contando com convidados que realizavam apresentações musicais, de dança, de poesias, batalhas de rima, entre outros (como mostra o cartaz da Figura 30). Com o tempo, o coletivo ampliou sua organização, passando a atuar como um coletivo auxiliador, com a perspectiva de "auxiliar outros coletivos menores a estarem construindo as suas atividades" (ibidem).

Nesse sentido, uma das intenções da Família ao iniciar ações no Santa Maria foi a de "conseguir fazer com que mulheres e homens periféricos se reconhecessem enquanto dirigentes da sua própria vida, e politicamente falando. É muito difícil!" (ibidem). O bairro sede do grupo, até o início dos anos 2000, denominava-se Povoado Terra Dura. A relação dessa região com o município se deu por direcionamento direto do poder público, com a chegada, no final da década de 1980, "do depósito de lixo (chamado posteriormente de "Lixeira da Terra Dura"[15]) dos municípios de Aracaju, São Cristóvão e Nossa Senhora do Socorro, e com a construção dos conjuntos habitacionais" (VIEIRA, 2011, p. 203), para onde as famílias em ocupações irregulares removidas de outros bairros foram deslocadas.

Todo esse quadro configurou o Santa Maria como um dos locais de urbanização mais precária do município, tratando-se do bairro aracajuano com "a maior quantidade de pessoas vivendo com rendimento abaixo da linha da pobreza" (OBSERVATÓRIO DE ARACAJU, 2019, p.10). Somam-se a isso questões raciais desse território debatidas pelo

[15] O depósito de lixo continuou funcionando até o ano de 2013, quando a Prefeitura Municipal de Aracaju decretou seu fechamento (INFONET, 2013)

coletivo, que considera importante pontuar que “quem fundou a Entre Becos é tudo filho de mulher preta” (FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2021).

Por compreender essas problemáticas, a atuação da Entre Becos formulou-se em volta de duas pautas principais: “conversar sobre o genocídio da juventude negra, e aí gerar renda, inclusive porque se entende que geração de renda diminui esses índices, e a construção de novos espaços dentro da comunidade para a própria comunidade” (ibidem). A busca por geração de renda fez com que o coletivo fundasse uma co-produtora, visando profissionalizar e produzir artistas periféricos, além de garantir financiamento para os projetos do grupo: “vamos começar a gravar videoclipe, vamos ter artistas da Entre Becos, vamos lançar marca de roupa e estamos com outros projetos também para a gente começar a gerar a renda para essa galera que está dentro da Família” (ibid.).

Para eles, essas iniciativas de empreendedorismo advindas da periferia são estratégias para a construção de saídas alternativas, considerando-se que, “se você não conseguir garantir geração de renda não dá pra debater com o tráfico, não dá pra debater com a criminalidade. O que leva os moleques pra criminalidade é geração de renda, então a gente precisa debater geração de renda” (ibid.). Em vista disso, o coletivo também reconhece que suas ações são uma resposta à ausência do Estado, cujo papel deveria ser o de assegurar o acesso a tais direitos para toda a população ou de “garantir as condições básicas para que a gente consiga fazer aquilo que eles deveriam estar fazendo, mas não estão” (ibid.). A participação em editais pontuais é também algo adotado pelo coletivo como possibilidade de fomentar e perpetuar seu funcionamento.

A partir disso, a Entre Becos construiu ao longo dos anos uma série de atividades que mantinham o caráter de ocupação do espaço público do Sarau de Quebrada, como “a Batalha Estadual de Rima, que é a seletiva para a nacional [...] e o Slam Estadual, que é a seletiva para o Slam Nacional que acontece em Sampa” (ibid.). Além disso, o coletivo elaborou um projeto denominado Rede Entre Guettos, que abarca diversos atores periféricos envolvidos em atividades artístico-culturais na cidade, buscando “garantir atividade para todas as quebradas” (ibidem).

Paralelo a esse interesse, a formação política dos jovens é também elencada. Embora o coletivo se estruture de forma independente de partidos políticos, alguns dos membros participam individualmente dessas organizações: “a gente dedica a nossa vida a políticas

Figura 28 – Sarau de Quebrada no Bairro Santa Maria, 2017
Fonte: FACEBOOK FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2017

Figura 29 – Sarau de Quebrada, 2017
Fonte: FACEBOOK FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2017.

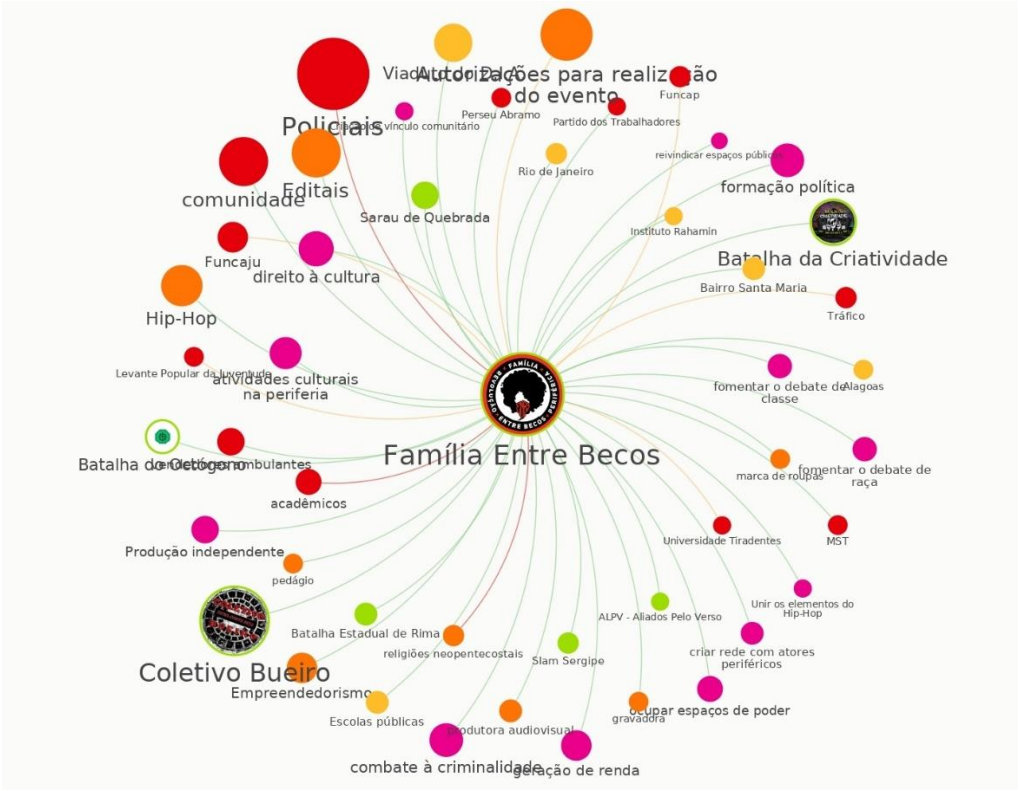
Figura 30 – Cartaz do Sarau de Quebrada 3, 2016
Fonte: FACEBOOK FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2016.

mais institucionais, mais formais, para que a gente consiga facilitar esse acesso de estruturação do nosso coletivo" (ibidem). Nesse sentido, a formação política teve suas bases em experiências junto à Consulta Popular e ao Levante Popular da Juventude. Entretanto, após discordâncias em relação a como esses movimentos tratavam as pautas raciais e periféricas, decidiu-se

> construir uma organização que debata só periferias, apresentar essa organização pro MST, para que o MST alimente essa organização enquanto uma construtora de juventude periférica, do campo da via campesina, anulando a má construção que o Levante tem feito do debate da questão racial, do debate das periferias. Isso foi debatido por várias pessoas, de vários estados. Aí se debate a nacionalização da Entre Becos. (FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2021).

Assim, o coletivo recentemente passou a atuar em mais dois estados brasileiros: no Rio de Janeiro, com uma organização que "nasceu nas Escadaria de Selarón" (ibidem) e em Alagoas, através de "uma parceria com o MST" (ibid.). Com a nacionalização visada, a Família Entre Becos (Figura 31) planeja futuramente ampliar as atividades que produzem e os espaços que ocupam.

Figura 31 – Família Entre Becos



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.8 Sarau Debaixo

O Sarau Debaixo é um coletivo que surgiu em meio às Jornadas de Junho de 2013, quando ocorreram manifestações em muitas cidades do país. Iniciadas por conta do aumento das passagens de ônibus – embora posteriormente as pautas tenham caminhado para outras direções –, muitas dessas disputas possuíram como palco os terminais de integração de transporte público da cidade. Durante os protestos, o Viaduto Jornalista Carvalho Déda (conhecido como Viaduto do D.I.A), foi um dos locais continuamente ocupados pelos manifestantes, por ser vizinho a um dos principais terminais de integração de Aracaju. Os membros que viriam a compor o Sarau Debaixo se organizaram nesse contexto, escolhendo como local de atuação "[...] um espaço onde a gente, há pouco tempo, tinha transitado de forma a queimar os ônibus, a fazer os atos" (SARAU DEBAIXO, 2017, p. 105).

A partir de setembro de 2013, nas noites das terceiras terças-feiras de cada mês, o Coletivo Sarau Debaixo realizava uma intervenção artística embaixo do referenciado viaduto (Figura 32), localizado no bairro Inácio Barbosa, Zona Sul da cidade. O espaço do baixio, que abrigava apenas alguns gramados e bolsões de estacionamento, era tido como um local subutilizado e inseguro. A ocupação mensal realizada pelo grupo buscava ressignificar o vínculo das pessoas com tal local, encarado como um não-lugar, "como se de fato o lugar não tivesse dono, ele fosse um vazio em que as pessoas sentiam uma vontade para ir, para ocupar" (SARAU DEBAIXO; SLAM DO TABULEIRO, 2020).

As ações realizadas durante o Sarau Debaixo tinham um caráter majoritariamente literário e performático (Figura 33), com declamação de poemas. Algumas edições contavam também com apresentações musicais de bandas convidadas, e o formato de 'palco aberto' em determinado momento da noite permitia com o que o público participasse com variadas formas de arte.

O interesse pelas intervenções partiu do impulso de agentes literários locais em desenvolverem suas atividades, em paralelo à democratização do acesso à cultura e da possibilidade de ocupar o espaço público urbano. As ações realizadas tiveram como referência os exemplos da poesia marginal da década de 1970, o Centro de Experimentação Poética CEP 20000, no Rio de Janeiro, o Sarau Cooperifa e o Sarau do Binho em São Paulo, o Sarau Bem Black, em Salvador, o Espaço Comum Luiz Estrela e um duelo de MCs sob o Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte. Além disso, o Sarau também se inspirou na

experiência de movimentos anteriores que existiram em Aracaju, como o Clandestino, a Rua da Cultura e o movimento *punk* e *hardcore* local da década de 80.

O Sarau era organizado de modo inteiramente independente, não se vinculando a nenhum órgão público, instituição privada ou partido político. Na época, o coletivo mantinha um discurso contrário à institucionalização do movimento: "é totalmente anti-institucionalizado, era uma parada que as pessoas compreendiam o modo como a gente fazia, que era vendendo zine, fazendo o rolê assim na marra" (SARAU DEBAIXO; SLAM DO TABULEIRO, 2020).

A sustentabilidade financeira dos eventos, como em muitos dos coletivos, era um desafio. Durante as edições, a venda de fanzines (Figura 34) confeccionados pelo próprio grupo ajudava com os custos, mas a principal arrecadação vinha de contribuições espontâneas do público presente. Além disso, o grupo se opunha à necessidade de solicitar aos órgãos públicos quaisquer autorizações legais para a ocupação do espaço público, compreendendo que as ações realizadas nesse espaço não estavam centralizadas na autoria do coletivo, mas sim de todas as pessoas que se propunham a participar dos saraus.

Nesse sentido, o coletivo adotava o discurso do faça-você-mesmo com certas ressalvas, por compreender que este também era "apropriado pelo Estado e pelo empreendedorismo" (ibid.) com o intuito de eximir as responsabilidades do primeiro e minimizar a abrangência dos problemas sociais no segundo. Apesar da decisão de se manter completamente autônomo às determinações e ao apoio estatal, o coletivo defendia o papel do Estado no tocante a "subsidiar, como ele subsidia escolas gratuitas, como ele subsidia hospitais gratuitos, como ele subsidia outros serviços gratuitos, também subsidiar a cultura" (ibidem). Esse entendimento refletia os posicionamentos de diferentes integrantes do coletivo, que também se colocavam contra a mercantilização do movimento:

> Tem muita gente dentro do Sarau Debaixo que não tinha privilégios, que eram pessoas de fato da periferia [...]. Mas algumas pessoas tinham condições financeiras, então isso meio que diz muito também desse lance da escolha de "beleza, a gente optou, naquela época, por não fazer uma feirinha ou fazer algum aspecto do próprio negócio". Porque o Sarau Debaixo não dava lucro, não era um negócio, nunca foi, a gente vendia e ficava devendo, era uma doideira. Então isso tem a ver, era uma vontade nossa, era uma vontade política, era massa, mas não tem heroísmo, tem privilégio, e esse privilégio precisa ser reconhecido (ibidem).

Figura 32 – Sarau Debaixo no Viaduto do D.I.A, 2015
Fonte: FACEBOOK SARAU DEBAIXO, 2015.

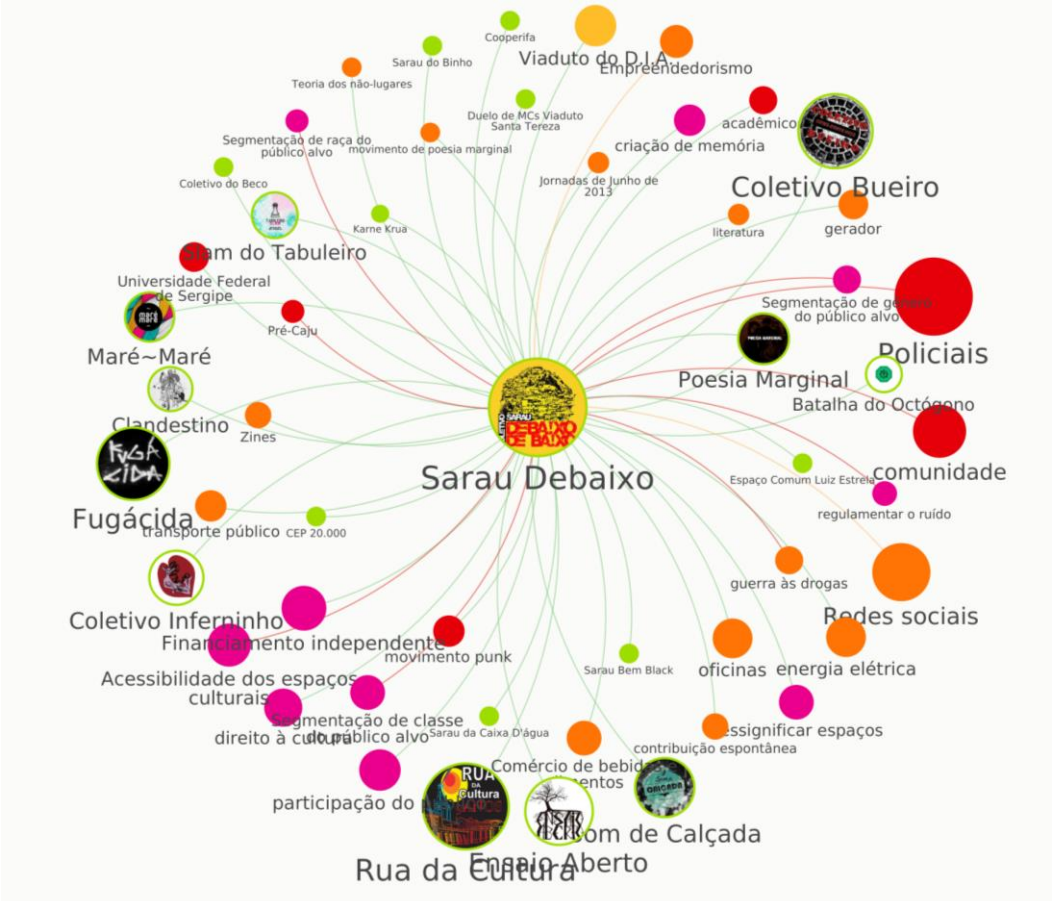
Figura 33 – Declamação de poesia no Sarau Debaixo, 2015
Fonte: FACEBOOK SARAU DEBAIXO, 2015.

Figura 34 – Venda da fanzines no Sarau Debaixo, 2015
Fonte: FACEBOOK SARAU DEBAIXO, 2015.

Ao passo em que o evento se estabelecia mensalmente, o público participante foi ampliado, principalmente a partir do alcance dos posts divulgados através das redes sociais do Sarau. Embora o baixio do viaduto não fosse tão próximo a áreas residenciais do bairro, reclamações dos moradores diante da natureza do evento levaram a uma série de desgastes do coletivo. Os episódios de intervenção policial, quando não se realizavam abordagens diretas nos eventos, consistiam em minar os pontos de energia elétrica utilizados pelo grupo, o que acentuava as dificuldades financeiras já vivenciadas.

Esses fatores, que dificultavam a execução dos eventos, somados à confiança em vários outros coletivos que começaram a florescer na cidade com discussões correlatas, confluíram para a última edição do Sarau Debaixo (Figura 35) em novembro de 2015, após mais de dois anos de atividade assídua. O encerramento de suas atividades, no entanto, já era algo esperado pelo coletivo desde o princípio, considerando-se que essa era "uma coisa que, como todas as outras coisas, são andantes, vão se dissipando" (idem, 2017, p. 105) e compõem, naturalmente, o movimento da cidade.

Figura 35 – Sarau Debaixo



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.9 Maré~Maré

Imbuído pelas problemáticas do esvaziamento dos espaços públicos e da escassez de vitalidade dos centros históricos urbanos, o Maré~Maré surgiu como coletivo em Fevereiro de 2014, no bojo do florescimento de muitas apropriações que vinham na esteira do Sarau Debaixo, evento que atingiu um público bastante engajado em proliferar ações semelhantes no território de Aracaju.

Com o intuito de ocupar a Praça Fausto Cardoso (Figura 36), localizada no Centro, o Maré~Maré tinha como interesse "estimular o contato com arte e cultura sergipana. Promover o diálogo das manifestações culturais mais antigas com as contemporâneas, de forma que pudéssemos transitar e conhecer a história da nossa cidade. Além de usar o espaço público como lugar significante" (MARÉ~MARÉ, 2020). A discussão que perpassa a identidade sergipana desenvolvia-se também no caráter de ocupação do território, de modo que "a escolha da Praça Fausto Cardoso foi feita pela centralidade dela e pela representatividade histórica, política e cultural que ela tem para Aracaju" (ibidem).

Tal praça consiste em um local histórico que demarca o processo de fundação da cidade. A presença de marcantes instituições públicas implantadas desde o momento de sua edificação até o tempo presente tornou a praça uma centralidade no contexto local:

> Na época de sua construção, o Espaço Público reunia praticamente todos os serviços públicos da Província: o Palácio, algumas repartições e a Assembleia Provincial. Até 1984, a Praça abrigou o Ministério Público Estadual, e atualmente ainda abriga o Tribunal de Justiça de Sergipe e a Assembleia Legislativa, ficando também conhecida como Praça dos Três Poderes. (IBGE, s.d., *on-line*).

Além de ser um ponto de ordenamento físico e político para a cidade, tradicionalmente, a praça abrigava, até o final da década de 1980 e início da década de 90, os festejos municipais costumeiros, como a festa junina e os festejos de bloquinhos de Carnaval (ANDRADE, 2010, *on-line*). Tais eventos aconteciam, curiosamente, em frente ao Palácio do Governo e eram, por vezes, entrecruzados com reinvindicações políticas destinadas a este órgão (SANTOS, 2012, *on-line*). Assim, esse é um resgate proposto pela ação do Maré~Maré, que buscava unir uma prática festiva com a possibilidade de gerar enunciações políticas no território urbano.

Figura 36 – Maré~Maré na Praça Fausto Cardoso, 2014
Fonte: FACEBOOK MARÉ~MARÉ, 2014.

Figura 37 – Exibição de filme no Maré~Maré, 2014
Fonte: FACEBOOK MARÉ~MARÉ, 2014.

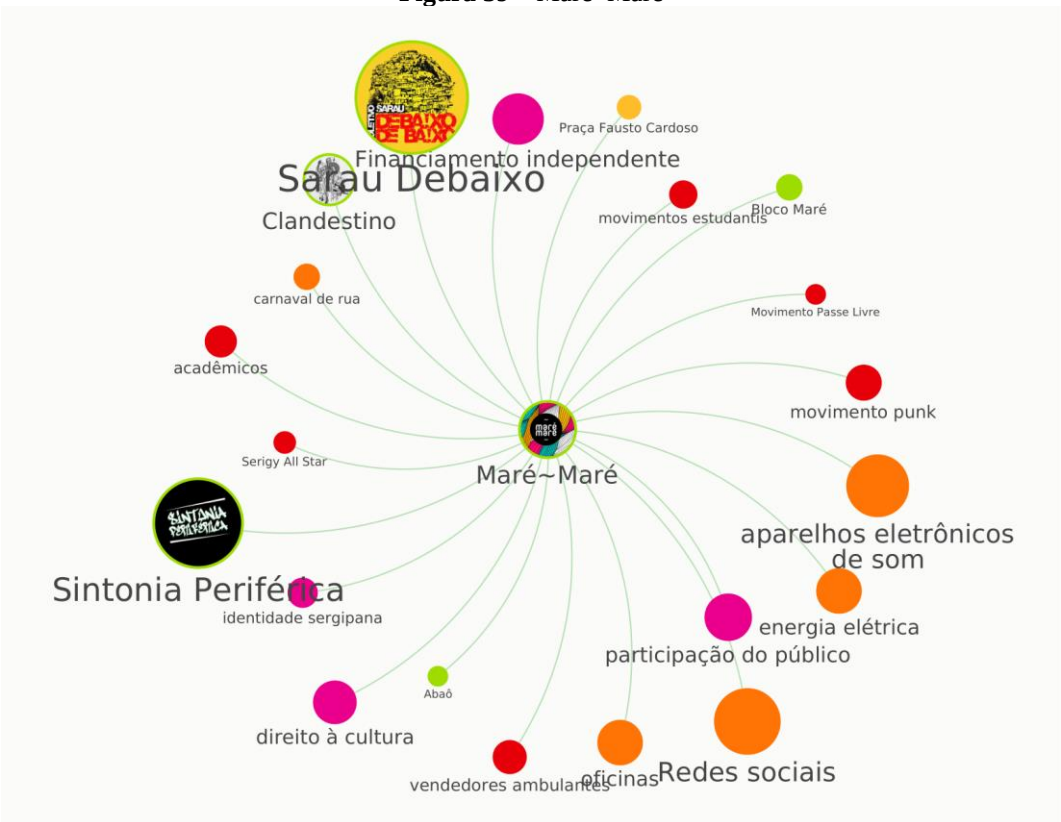
Figura 38 – Cartaz de divulgação do Bloco Maré, 2014
Fonte: FACEBOOK MARÉ~MARÉ, 2014.

O Maré tinha como principal atividade os ensaios musicais em tom carnavalesco. Além de propor que o público tocasse seus próprios instrumentos musicais ou realizasse na praça qualquer forma de intervenção artística, os eventos também tiveram declamação de poesias, exibição de curtas-metragens (Figura 37), atividades de yoga, artes circenses, shows de bandas e oficinas. Além do Sarau Debaixo, tomava-se como referência o Clandestino, os grupos de *punk* sergipanos e o Sintonia Periférica.

O Bloco Maré~Maré (Figura 38) surge em paralelo com as ocupações mensais realizadas na praça e "em março do mesmo ano, saiu pelas ruas do Centro" (MARÉ~MARÉ, 2020). Tal bloco resgatava o carnaval gratuito e de rua, realizando através disso uma crítica aos carnavais separados por cordões, festas privadas que segregavam a participação do público e resguardavam o direito ao lazer apenas aos usuários pagantes.

As atividades do coletivo Maré~Maré (Figura 39) na praça duraram por volta de oito meses, quando as ações do grupo passaram a se concentrar no desenvolvimento do bloco carnavalesco formado. Este, por sua vez, permaneceu ativo por volta de mais dois anos, encerrando as atividades em 2016.

Figura 39 – Maré~Maré



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.10 Batalha do Octógono

Durante algumas edições do Sarau Debaixo, que promovia um palco aberto no baixio do Viaduto do D.I.A, aconteceram rodas de *freestyle*, uma das vertentes do rap que elabora rimas de maneira improvisada. Esse movimento levou alguns jovens a se organizarem junto ao Coletivo Delta Nove Rap Home, de modo a realizarem as batalhas (Figura 40) em um espaço exclusivamente destinado à prática do *freestyle* de forma independente à organização do Sarau Debaixo.

A Batalha do Octógono, como o próprio nome revela, derivou da prática de batalhas de MCs, sendo formatado como um concurso onde os rappers participantes competiam. O evento era gratuito para o público, mas os organizadores cobravam uma pequena taxa para os rappers inscritos (por volta de 5 reais), que seria utilizada para agregar a premiação do rapper vencedor.

A primeira edição desse evento foi realizada em março de 2014, também no baixio do Viaduto do D.I.A. Decidiu-se por esse local por ser "[...] no mesmo lugar que era feito o Sarau Debaixo justamente para perpetuar a questão da ocupação do viaduto" (BATALHA DO OCTÓGONO, 2017, p. 141). Essa perpetuação era uma das intenções do próprio Sarau, que foi abraçada pela Batalha na tentativa de fazer do baixio um ponto de referência para as práticas artísticas da cidade. A própria Família Entre Becos, anteriormente apresentada, chegou a realizar a Batalha Estadual de Rima no baixio do mesmo viaduto: "a Batalha acontecia debaixo do Viaduto do D.I.A. em respeito à Batalha do Octógono, que foi a primeira batalha estadual de Sergipe" (FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2021).

Além disso, questões infraestruturais foram citadas como importantes para a escolha desse espaço público, por se tratar de "um local que tem ponto para transporte do lado, que tem a questão ali do terminal que passa pra todas as zonas daqui de Aracaju, os coletivos, e tem a energia, tem estacionamento, então era um espaço pronto" (BATALHA DO OCTÓGONO, 2017, p. 142). A ocupação do coletivo se relacionava com a criação de um ponto de encontro dos agentes do Hip-Hop na Zona Sul da cidade. O deslocamento do Hip-Hop dos espaços de periferia, principalmente identificada na Zona Norte, era algo importante para a Batalha, no sentido de levar essa prática para espaços centralizados e promover a disseminação da cultura do *freestyle* no contexto local de Aracaju, já que, segundo o coletivo, tratava-se de uma prática crescente em todo o Brasil, porém pouco

Figura 40 – Batalha do Octógono, 2014
Fonte: Fotografia de JANAÍNA VASCONCELOS, 2014.

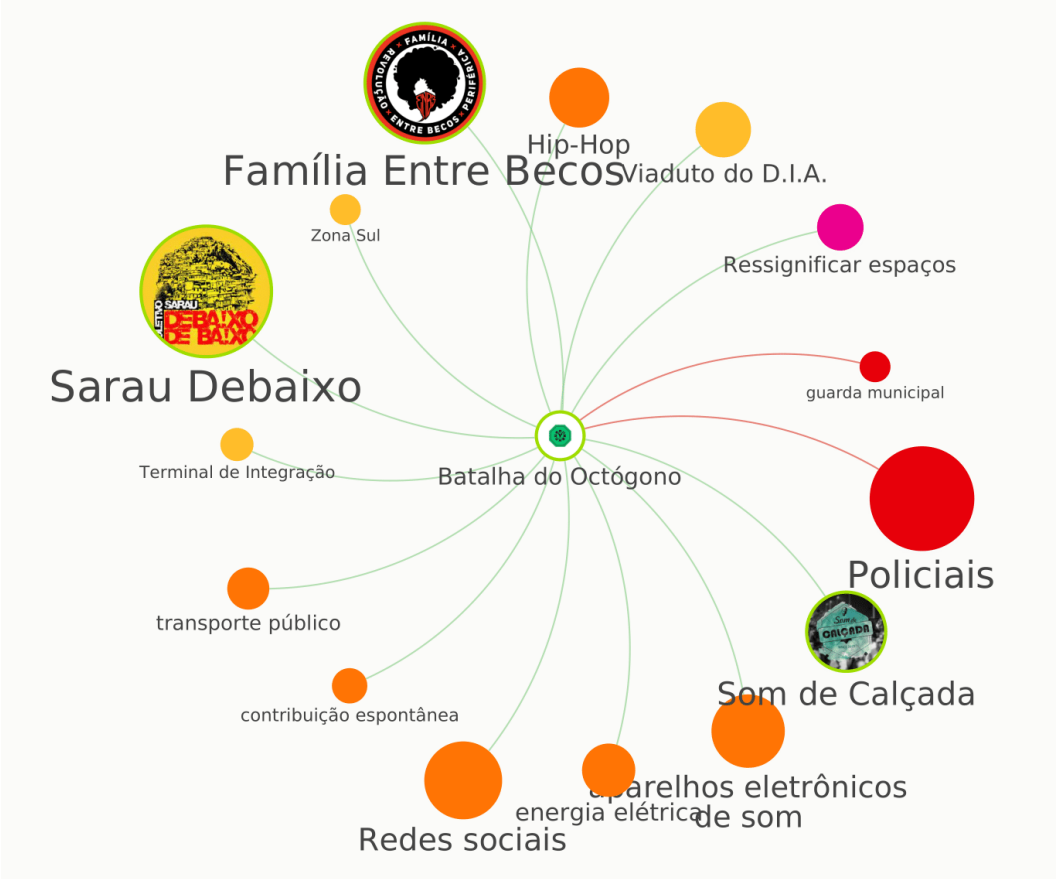
Figura 41 – Cartaz da 3 edição da Batalha do Octógono, 2014
Fonte: FACEBOOK BATALHA DO OCTÓGONO, 2014.

conhecida na cidade à época em que se iniciaram as edições da Batalha.

O evento foi realizado em apenas quatro edições no baixio do citado viaduto, com periodicidade bem espaçada entre os anos de 2014 e 2015. Nesse período, o coletivo utilizava a rede social Facebook para divulgar as datas de realização do evento (Figura 41). Após episódios envolvendo repressão policial no Viaduto do D.I.A., a Batalha do Octógono buscou migrar para outro espaço, a Praça da Juventude do Conjunto Augusto Franco, de modo a driblar a problemática que o Sarau Debaixo também enfrentou naquele local.

A mudança para a praça, no entanto, não se consolidou, sendo realizada apenas mais uma edição da batalha em março de 2016. O enfrentamento das intervenções policiais, aliado à falta de recursos financeiros do coletivo para a realização destas apropriações culminou no encerramento das atividades da Batalha do Octógono (Figura 42). No entanto, o coletivo considera que sua movimentação influenciou o surgimento de algumas outras batalhas de rap na cidade, além de ter atuado como um espaço de formação e referência para novos MCs em Aracaju.

Figura 42 – Batalha do Octógono



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.11 Ensaio Aberto

O Ensaio Aberto surgiu em Junho de 2015, quando a grife Chá de Fita organizou um evento no Parque dos Cajueiros denominado "Ensaio Aberto – tributo a Los Hermanos", em que uma banda *cover* iria se apresentar. A iniciativa era pontual, a ser realizada apenas naquele domingo para angariar recursos financeiros para os organizadores. Vindo no bojo de uma efervescente cena cultural realizada em espaços públicos da cidade, o evento – que foi divulgado no Facebook – tomou proporções inesperadas, tendo 870 presenças confirmadas na página (FACEBOOK CHÁ DE FITA, 2015, *on-line*).

Ao presenciarem essa receptividade do público, os organizadores decidiram continuar realizando a ação no mesmo local todo último domingo do mês (Figura 43), formando o Coletivo Ensaio Aberto. Tendo como principais referências o Sarau Debaixo, o Som de Calçada e o Clandestino, os interesses iniciais do grupo giravam em torno do acesso gratuito à produção cultural: "o que a gente estava querendo promover ali era contato mesmo, sabe, do artista com o público, sem uma troca econômica obrigatória" (ENSAIO ABERTO, 2020). Nesse sentido, o coletivo realizava ações artísticas diversificadas, agregando *shows* musicais, exposições, *slams*, teatro, dança e palco aberto em geral, como mostra o cartaz da Figura 44. Com o crescimento de público, comércios paralelos ao evento também se estabeleceram, como vendedores ambulantes, brechós e artesãos.

O local de intervenção era o Parque dos Cajueiros, construído na década de 1990 na Farolândia, bairro da Zona Sul da cidade. Após mais de dez anos caracterizados pela falta de manutenção por parte do poder público, a área tornou-se relativamente abandonada. Apenas em 2012 o Governo do Estado, responsável pela gestão do espaço, começou uma reforma no parque (G1, 2012, *on-line*), que conta com quadras poliesportivas, áreas de recreação e quiosques comerciais. Quando o Ensaio Aberto começou a realizar suas intervenções no local, o espaço ainda era pouco frequentado, "não estava ressignificado ainda, ainda era o antigo Parque dos Cajueiros, que era abandonado e as pessoas não iam" (ENSAIO ABERTO, 2020).

Dentro do parque, alguns estabelecimentos comerciais foram de grande importância para a realização dos eventos. As primeiras edições contaram com a energia elétrica cedida por um dos quiosques, que, em contrapartida, angariava clientes. Posteriormente, o responsável pela gestão do ponto alugou o espaço, mais bem visado, para outro estabelecimento, que

também continuou a ceder a energia elétrica para os equipamentos sonoros do coletivo: “a Blend Burguer ajudou a gente em várias coisas, colocou energia, falaram ‘se vocês querem fazer, então vá’, o acordo do bar com a gente era pegar energia e eles venderem o que eles quisessem” (ENSAIO ABERTO, 2020).

Por pautar uma organização independente, o apoio desse estabelecimento privado foi de suma importância para a sustentabilidade financeira do evento, que também contava com a contribuição espontânea do público (passando chapéu) e a venda dos fanzines ‘Cajuzine’, publicações onde o coletivo se expressava através de poesias, ilustrações, fotografias e colagens. Segundo o Ensaio Aberto, o vínculo com o poder público foi descartado devido à forma como o coletivo se organizava e aos critérios dos órgãos públicos, considerados incoerentes ao ponderar o formato espontâneo e gratuito do evento:

> O problema é que quando você está vinculado à prefeitura você tem que fazer um determinado protocolo que a prefeitura quer que você faça. Quando você está fazendo um evento com apoio do poder público, você precisa ter banheiro químico, autorização dos bombeiros, autorização da polícia, da polícia ambiental, você precisa ter tudo isso. Isso são meses e meses de burocracia para você arranjar e a gente era um coletivo muito prático (ibidem).

O apoio do bar, entretanto, não durou muito tempo, sendo fonte de controvérsias com a prefeitura, cujo entendimento era de que o ponto comercial “estava sublocando a energia” (ibidem) para o coletivo, o que resultou em advertências e multas. Além disso, os eventos passaram a sofrer retaliações por parte da polícia, que justificava as intervenções por conta dos supostos uso e a venda de drogas ilícitas no evento. Para os integrantes do coletivo, tanto a ação policial quanto a receptividade do bairro refletiam uma forma de segregação urbana: “vinham pessoas da cidade toda, isso é certo, a gente sabe disso, mas assim, a recepção do próprio bairro, do próprio envolto, da própria comunidade daquele bairro não recebia bem as pessoas que chegaram lá” (ibidem).

Ao passo em que lidava com tais controvérsias, o coletivo passou a se colocar diante de uma série de questões sociais e políticas, algo que não estava previsto em suas intenções iniciais. Nos eventos, foram sendo introduzidos debates sobre o direito à cultura, incluindo a presença de líderes de movimentos sociais e professores universitários. O Coletivo também se inseriu nas reuniões do Conselho de Cultura do Estado de Sergipe em 2016, que acontecia junto à Secretaria de Estado da Cultura (SeCult-SE) e buscava estabelecer estratégias no setor cultural para os próximos dez anos. No entanto, as movimentações não

Figura 43 – Ensaio Aberto no Parque dos Cajueiros, 2016
Fonte: FACEBOOK ENSAIO ABERTO, 2016.

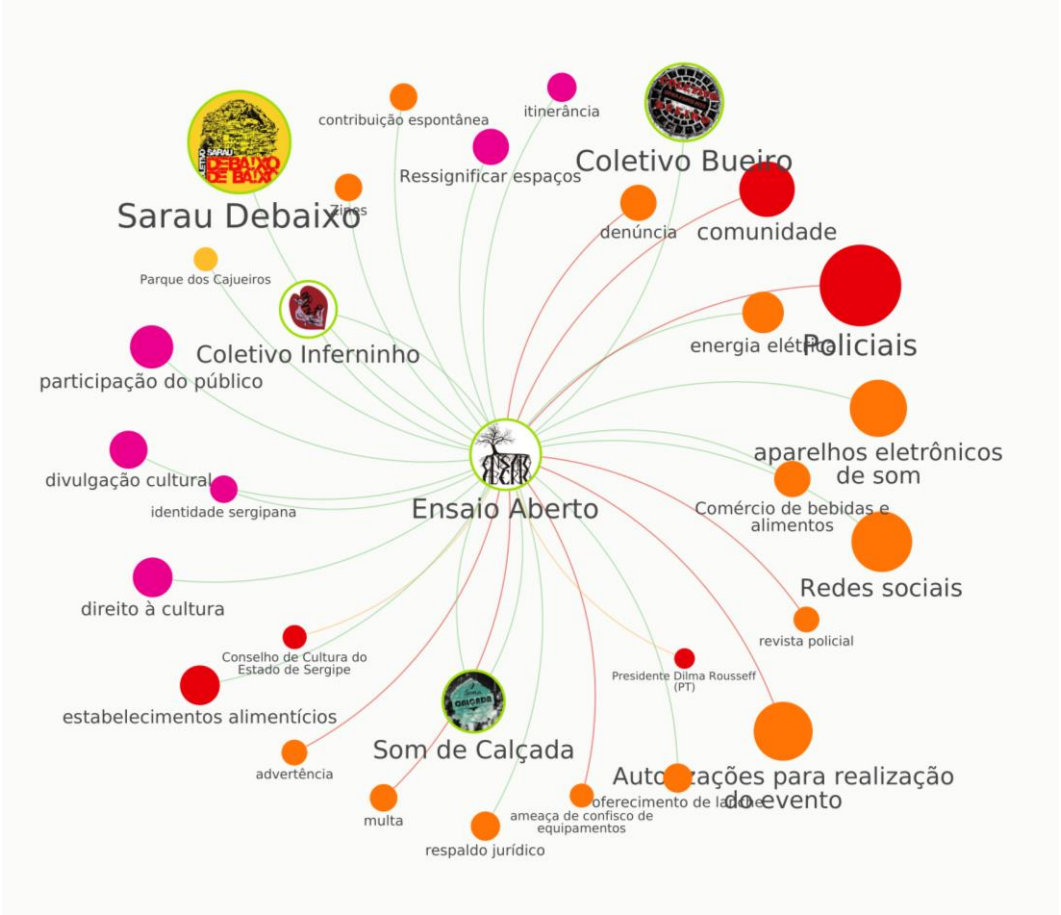
Figura 44 – Cartaz Ensaio Aberto, 2016
Fonte: FACEBOOK ENSAIO ABERTO, 2016.

Figura 45 – Ensaio Aberto na Praça Fausto Cardoso, 2017
Fonte: Acervo de LIMA, 2017.

avançaram, “nem o Conselho de Cultura aconteceu e nem a politização do público aconteceu” (ibidem).

Diante disso e das constantes investidas policiais, o grupo optou por adotar a proposta itinerante que já vinha sendo utilizada pelo Clandestino, que ocupava diferentes espaços da cidade a cada edição realizada. O local escolhido era divulgado pelo Facebook apenas no mesmo dia da realização: “é uma tática ótima, porque a polícia não tem como se preparar para estar no lugar, então a gente começou a fazer” (ibidem). No entanto, o novo formato não ajudou na permanência do coletivo e o movimento foi se enfraquecendo, realizando apenas mais duas edições a partir do momento em que o Coletivo foi impedido de ocupar o espaço do Parque. Em sua décima quinta edição, o Ensaio Aberto foi realizado na Praça Camerino, no Centro de Aracaju. A décima sexta ocorreu na Praça Fausto Cardoso (Figura 45) também no Centro, e consistiu na última apropriação realizada pelo Ensaio Aberto (Figura 46), em março de 2017.

Figura 46 – Ensaio Aberto



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

2.12 Sarau das Flores

O Sarau das Flores teve início em 2015 e consistia em um evento majoritariamente organizado e composto por mulheres. Tratava-se de um grupo independente, vinculado ao coletivo Nação Hip-Hop Brasil, que trabalhava em duas principais frentes de ação: uma que se referia ao fortalecimento das mulheres e outra relacionada ao trabalho cultural nas periferias, interseccionando assim as pautas de classe e gênero no sentido de empoderar mulheres periféricas.

"Além do Sarau trazer shows pra comunidade, o nosso objetivo é levar conhecimento político, histórias reais e muito debate" (FACEBOOK SARAU DAS FLORES, 2016, *on-line*). Os eventos aconteciam mensalmente, contando com diversas intervenções artísticas (Figura 47). Em geral, o coletivo convidava poetas, *performers* e músicos da cena local para que se apresentassem junto à programação, como mostra o cartaz da Figura 48. Diante da constatação da carência de eventos culturais, buscava-se dar espaço para os artistas moradores das localidades em que interferiam. Cada edição trazia um tema para compor os debates e apresentações do dia. A maioria deles refletia as intenções de criação do evento, como o empoderamento feminino, o combate à violência contra a mulher e ao machismo:

> Sempre no final tinha esses debates, e a gente sempre abordava temas polêmicos com mulheres e tudo mais, essa questão do feminismo, a luta de classe, e no final sempre tinha apresentação musical com artistas locais. O reggae é muito forte lá em Socorro, então a gente sempre tinha show de reggae, e aí a galera amava, vinha tanta gente. (DANCE QUEBRADA; SARAU DAS FLORES, 2021)

Os eventos aconteceram em diferentes praças dos Conjuntos Marcos Freire I, II e III, localizados na Região Metropolitana de Aracaju (RMA), no município de Nossa Senhora do Socorro. O apoio da comunidade era algo importante para o coletivo, que apostava em uma formação política aliada às atividades artístico-culturais: "a gente fez em várias praças de lá do Marcos Freire. Na verdade, a gente ocupou as principais praças do I, do II e do III, a gente conseguia fazer e lotar, e eu digo lotar com a comunidade, que isso era de extrema importância" (ibidem). Apesar de se tratar de um outro município, a dinâmica do local está muito próxima ao restante das periferias da Zona Norte de Aracaju. Segundo Rodrigues (2017, p. 43), trata-se de um território que historicamente se configurou como um grande

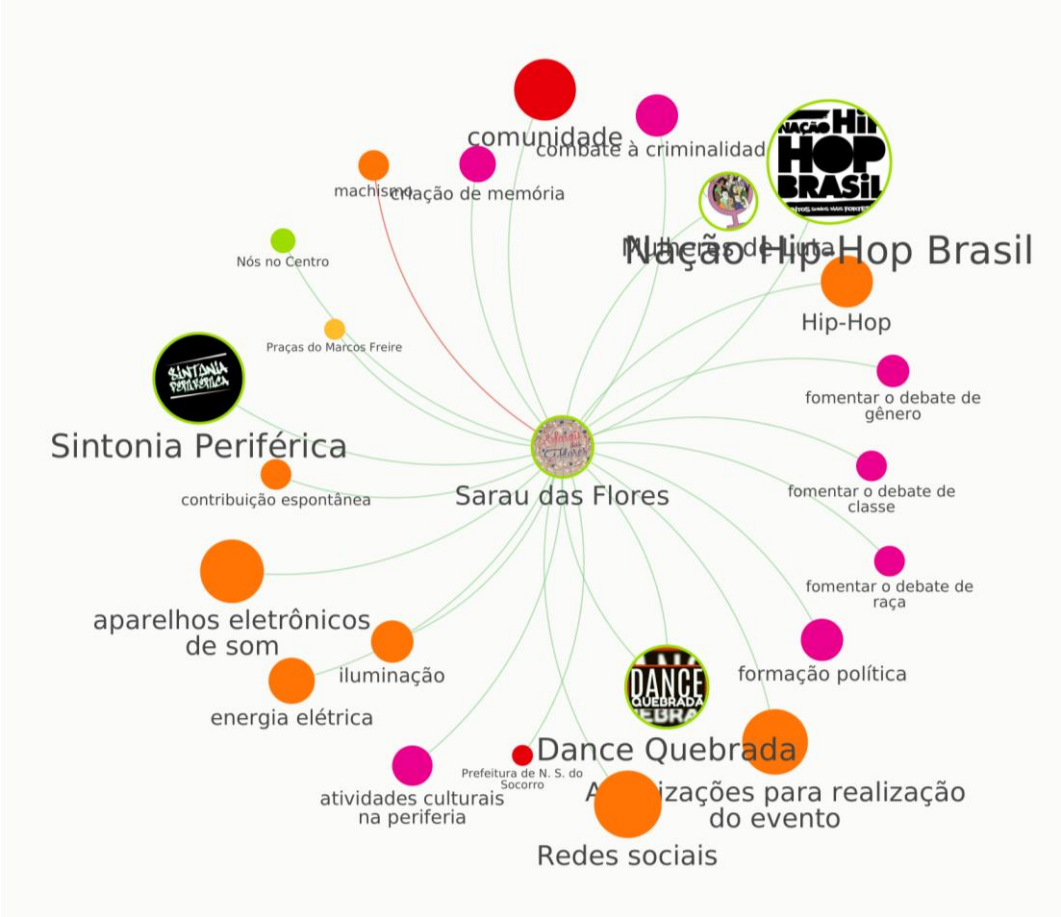
Figura 47 – Apresentação no Sarau das Flores, 2016
Fonte. FACEBOOK SARAU DAS FLORES, 2016.

Figura 48 – Cartaz do Sarau das Flores, 2016
Fonte: FACEBOOK SARAU DAS FLORES, 2016.

“polo de pobreza, conforme atraiu parte das correntes de migração da população pobre que se dirigia à Aracaju, mas que era obrigada, diante das condições encontradas na capital e pela ação desenvolvida pelo Estado através da COHAB/SE, a ocupar tais áreas”.

O apoio da Prefeitura Municipal de Nossa Senhora do Socorro também foi um fator decisivo para que o coletivo escolhesse tal localidade para realizar suas edições. Com o apoio do poder público, a obtenção de autorizações para o uso do espaço público urbano foi facilitada, assim como foram evitados possíveis confrontos com as autoridades policiais. Embora não tenha registrado maiores controvérsias durante a realização das edições e tenha contado com amplo apoio da comunidade, o Sarau das Flores (Figura 49) manteve sua programação apenas em torno de um ano. Por conta da falta de estrutura para continuar com a frequência dos eventos, o coletivo encerrou suas atividades no ano de 2016.

Figura 49 – Sarau das Flores



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

2.13 Mulheres de Luta

O Mulheres de Luta foi um coletivo vinculado à Nação Mulher e ao Nação Hip-Hop Brasil que demarcava um espaço para as mulheres nas pautas vinculadas ao movimento do hip-hop em Aracaju. O grupo organizava encontros em espaços públicos da periferia com o intuito de produzir debates em rodas de conversa e realizar intervenções poéticas, apresentações de música e de dança nesses espaços (Figura 50).

Como mostra o cartaz da Figura 52, "o evento era todo composto por mulheres, toda a *line* era de mulheres, quem ia debater e levar esses assuntos eram mulheres, as poetas eram mulheres, quem cantava e também quem protagonizava, quem organizava esse evento" (BATALHA CONTAMINA; MULHERES DE LUTA, 2020). O primeiro evento do grupo foi em 2016, sendo realizado de modo independente. O intuito dos encontros era aliar a disponibilidade de atividades culturais nas periferias à formação política para um público que não tinha acesso aos espaços onde tais debates comumente acontecem:

> [...] essas discussões, esses debates de raça, classe e gênero não estavam dentro da quebrada, e nesses espaços precisa desse tipo de debate. Era sempre restrito à academia, principalmente as discussões de gênero, era sempre muito academicismo, era sempre nesses locais e a gente queria levar para dentro da comunidade para que as pessoas pudessem ter uma consciência, e principalmente as mulheres que estavam dentro daquele local. O Mulheres de Luta nasce com esse principal objetivo de empoderamento dessas pessoas que estão dentro dessa periferia para que elas possam ter conhecimento também dessas opressões que elas vivenciam e não sabem. (ibid.).

Estar em espaços públicos (Figura 51), para o grupo, representava uma oportunidade de alcançar diferentes pessoas que poderiam se identificar com as experiências compartilhadas por mulheres durante os encontros. Entre os anos de 2016 e 2017, o Mulheres de Luta realizou três desses encontros. "Todos eles foram organizados no Bairro Industrial, o primeiro foi embaixo da Ponte Aracaju-Barra, o segundo foi na Orlinha do Bairro Industrial e o terceiro a gente fez novamente na Ponte Aracaju-Barra" (ibid.).

A escolha pelos locais de intervenção estava muito vinculada a um histórico de ocupação do Bairro Industrial, principalmente por coletivos vinculados ao Nação Hip-Hop Brasil, como o próprio Sintonia Periférica, que acontecia no baixio da Ponte Aracaju-Barra. Tais movimentos consistiram em referências para o Mulheres de Luta, que escolheu realizar

Figura 50 – Mulheres de Luta na Ponte Aracaju-Barra, 2017.
Fonte: FACEBOOK NAÇÃO MULHER-SE, 2017.

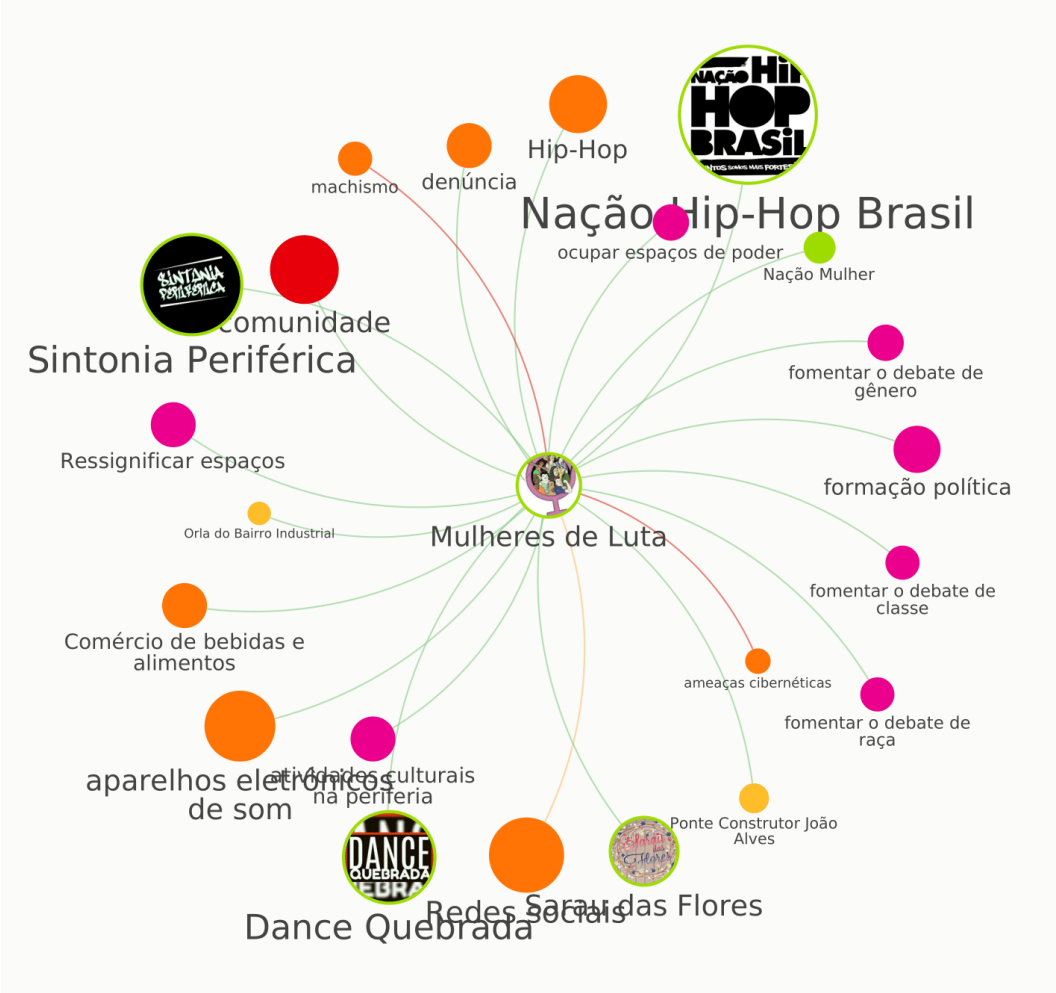
Figura 51 – Mulheres de Luta na Orla do Bairro Industrial, 2016.
Fonte: FACEBOOK NAÇÃO MULHER-SE, 2016.

Figura 52 – Cartaz do Mulheres de Luta, 2017.
Fonte: FACEBOOK NAÇÃO MULHER-SE, 2017.

suas atividades “[...] onde os grafites e as pichações habitam, onde acontecem as batalhas, onde esses grupos, essa juventude se junta. Essa juventude que, muitas das vezes, a sociedade não reconhece, não reconhece e marginaliza” (BATALHA CONTAMINA; MULHERES DE LUTA, 2021).

Os encontros tiveram boa receptividade em todas as edições realizadas. As controvérsias envolvendo o coletivo foram pontuais, sendo relatadas ameaças pessoais e cibernéticas em decorrência de episódios de machismo contra as temáticas feministas trazidas nos eventos. O encerramento das atividades em 2017, entretanto, esteve mais atrelado às dificuldades de angariar estruturas e formas de autofinanciamento que garantissem a continuidade da organização dos encontros. Ainda assim, as organizadoras não descartam completamente a possibilidade de retorno do Mulheres de Luta (Figura 53) no futuro.

Figura 53 – Mulheres de Luta



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

2.14 Slam do Tabuleiro

O Slam do Tabuleiro foi a primeira competição de poesia falada no formato *Poetry Slam* organizada no estado de Sergipe. A iniciativa possuía vínculos muito arraigados com a prática do Sarau Debaixo, pois integrantes deste último já conheciam os *slams* com base no circuito nacional. A partir do ano de 2017, o Slam do Tabuleiro retomou a prática competitiva advinda das primeiras aproximações do Sarau, passando a realizar o *slam* no Centro da cidade de Aracaju (Figura 54). Por ser o primeiro *slam* de Sergipe, esse era também o *slam* oficial que selecionava um representante do estado para participar da edição nacional, realizada anualmente em São Paulo.

O 'tabuleiro' do seu nome se vincula à definição urbanística do espaço que ocupava. Segundo Campos (2006), a capital sergipana foi projetada a partir de um plano urbanístico moderno concebido pelo engenheiro Sebastião José Basílio Pirro, cujo formato retangular dos quarteirões e consequente distribuição das ruas lembrava um tabuleiro de xadrez, que ficou conhecido como Quadrado de Pirro. Embora a ação do coletivo tenha perpetuado as ocupações artístico-culturais no Centro (algo pautado por outros coletivos como a Rua da Cultura, o Clandestino e o Maré~Maré), o Slam do Tabuleiro desvinculava-se desse interesse: "não tem mais essa discussão de que 'vamos ocupar o Centro', isso daí para mim foi superado. [...] tem que rever, de fato, urgentemente, esse instinto colonizador, olhar a cidade com mais respeito, perceber que isso é invisibilizar as pessoas também" (SARAU DEBAIXO; SLAM DO TABULEIRO, 2020).

Nesse local, a competição de poesia falada era realizada mensalmente em um bar denominado Bar do Rock (Figura 55 e Figura 56***Figura 56***). Assim como o Sarau Debaixo, o coletivo se estruturava de modo independente. A parceria com o bar, que fornecia o espaço e os equipamentos sonoros para que o evento acontecesse, era pontuada como uma possibilidade de fomentar também a ocupação da rua, como mostra a Figura 56, considerando-se que "não era algo *indoor*, [...] o bar era aberto, todo mundo podia entrar, as pessoas ficavam inclusive na rua, fechavam a rua" (ibidem). Entretanto, após alguns meses de realização, apareceram conflitos com a vizinhança em relação à aglomeração de pessoas e ao ruído relacionado ao evento: "o dono do bar falou para a gente que ficavam chamando a polícia sempre e que ele não queria, que os vizinhos não queriam aquele tipo de manifestação ali, porque acabava com o sossego. [...] Vamos para onde? Para onde a gente não deveria ter saído nunca, né. Para a rua" (ibid.).

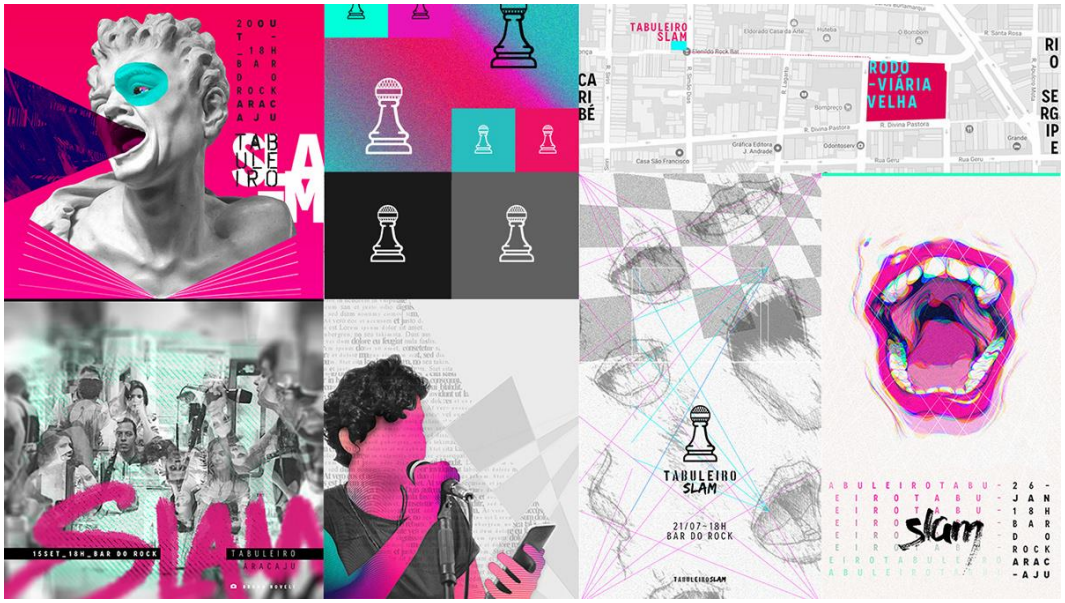


Figura 54 – Divulgação do Slam do Tabuleiro, 2017
Fonte: Acervo de NOVELI e HENRIQUE, 2018.

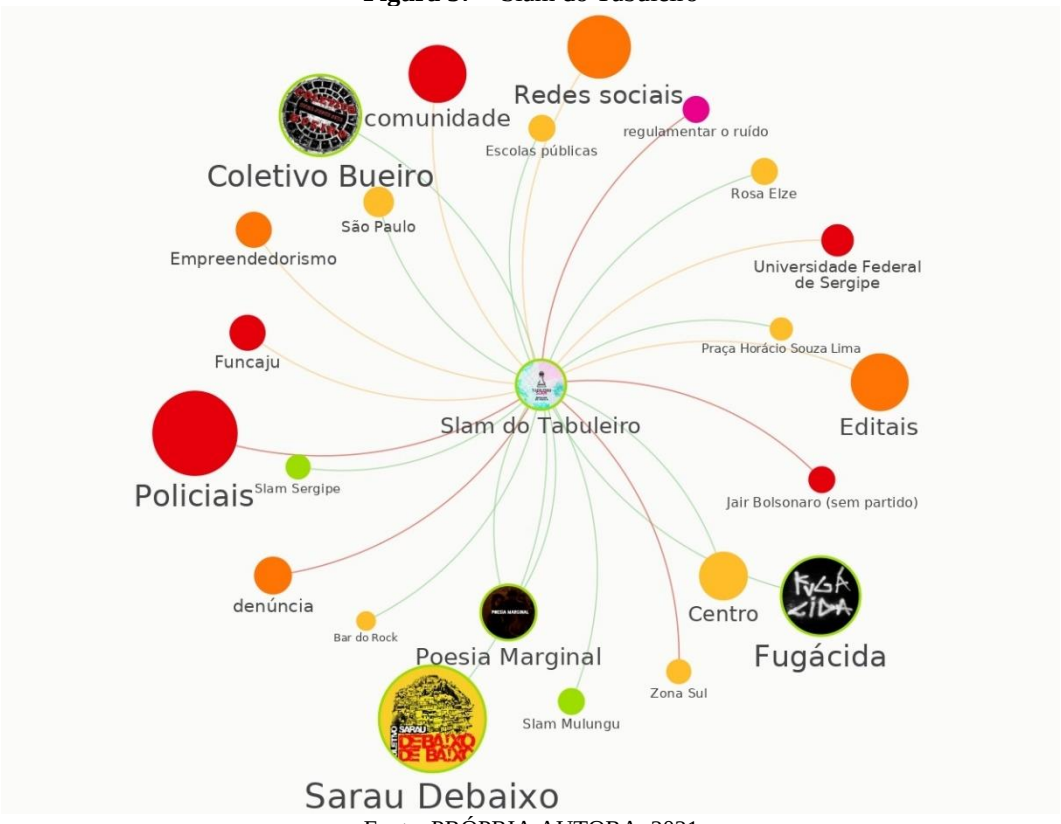
Figura 55 – Competição de poesia do Slam do Tabuleiro
Fonte: Acervo de NOVELI, 2017.

Figura 56 – Slam do Tabuleiro no Bar do Rock
Fonte: Acervo de NOVELI, 2017.

Por conta disso, em 2018, o Slam do Tabuleiro mudou de endereço, passando a atuar em uma praça do Bairro Rosa Elze, no município de São Cristóvão. A escolha do local se deu por duas razões: a necessidade de realizar atividades artístico-culturais fora da Zona Sul de Aracaju, buscando descentralizar esse circuito, e a proximidade com as instalações do *campus* principal da Universidade Federal de Sergipe, local onde boa parte dos organizadores do Slam estudavam. Essa relação da Universidade com o bairro era problematizada, considerando-se havia "uma comunidade ao lado e quase nada do que a gente faz atinge aquelas pessoas de alguma forma positiva" (ibidem).

Após poucos meses realizando suas edições em tal praça, o Slam do Tabuleiro (Figura 57) encerrou suas atividades no mesmo ano. Esse encerramento foi feito em meio a "uma crescente de violência muito grande" (ibid.) associada à disputa presidencial daquele ano, que resultou na eleição de Jair Bolsonaro. Apesar disso, alguns integrantes do coletivo concorreram a um edital financiado pela Fundação Cultural Cidade de Aracaju (Funcaju), sendo contemplados para a realização de *slams* em escolas públicas municipais, de modo a perpetuar a formação de novos *slammers* na cidade.

Figura 57 – Slam do Tabuleiro



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

2.15 Fugácida

A Fugácida é uma iniciativa que reúne DJs, VJs, artistas visuais, *performers* e produtores culturais com a intenção de criar espaços para experimentações artísticas voltadas para diversas vertentes da música eletrônica. Surge da percepção de uma certa limitação em apresentar propostas alternativas ao que se consolidava no cenário musical da cidade: "eu estava tocando apenas o que a pista queria ouvir. Esse foi o ponto inicial para o nascimento da Fugácida" (FUGÁCIDA, 2021).

"A coletiva Fugácida", como se autointitula, destaca as questões de gênero e orientação sexual nas práticas que realizavam. "A gente enquanto lésbicas queria estar em uma festa onde a gente se sentisse à vontade, e a gente enquanto mulheres queria também estar em uma festa em que as mulheres podiam se sentir à vontade, e outras pessoas também" (ibidem). Corroborando com esse sentido, é possível identificar no posicionamento do grupo o interesse no corpo como um elemento de resistência. Para tal, as mulheres traziam em suas experimentações estéticas (Figura 58 e Figura 59) uma espécie de grotesco que compõe esses corpos: "Todas as corpas que interferem nos espaços que produzimos estão soltando suas angústias e realizando estéticas <nada convencional> plurais::::: é esse o local onde a monstruosidade é perfeita" (INSTAGRAM FUGÁCIDA, 2017).

Junto a isso, a coletiva colocava o espaço público no centro de suas experimentações. O primeiro evento realizado pela Fugácida foi no baixio do Viaduto de D.I.A, no início do ano de 2017 (Figura 60). Algumas das integrantes haviam participado de edições do Sarau Debaixo em anos anteriores, de modo que o espaço do viaduto ficou marcado como uma referência para a realização de ocupações artístico-culturais. A possibilidade dessas corpas dissonantes, que regularmente são invisibilizadas na cidade, poderem ocupar o espaço público a partir de suas próprias identidades era algo que compunha as ações do grupo.

> A Fugácida nasceu com a vontade de dialogar, através de música, dança e arte com os corpos, espaço urbano e suas identidades. É sobre território, pertencimento e corpos que não apenas ocupam um espaço, mas se apropriam dele. É sobre pensar, criar alternativas e resistir. Fazer coletivamente um espaço onde possamos nos sentir livres e nos entregar à experiência. É sobre fazer com o que tem, sobre construir juntos, dando murro em ponta de faca, virando do avesso. É sobre tomar de assalto o que nos é negado: existir. (INSTAGRAM FUGÁCIDA, 2018, *on-line*)

Ao mesmo tempo, o baixio do referido viaduto participava da estética buscada pela coletiva, "porque ele tem uma estrutura que marca muito essa característica da cidade, aquele concreto armado super rígido e aquelas linhas duras, aquele vão" (FUGÁCIDA, 2021). Assim, estabelecia-se um diálogo com o cenário urbano para compor as linguagens das intervenções realizadas. Além disso, a escolha por esse espaço também estava vinculada à disponibilidade do serviço público de mobilidade urbana, tendo em vista a proximidade com um dos terminais de integração urbana de Aracaju.

No entanto, esse não foi o primeiro local visado pelo grupo. Inicialmente, tinha-se como objetivo atuar na Ponte do Imperador ou na Praça Fausto Cardoso, ambos sítios históricos localizados no Centro da cidade. No entanto, por considerar as questões do patrimônio histórico, a coletiva buscou regularizar a atuação junto aos órgãos públicos necessários. Mesmo após várias tentativas, as autorizações não foram obtidas, o que, segundo o grupo, refletia "uma questão higienista e classista, e preconceituosa" (ibid.) direcionada ao uso dos espaços urbanos.

O baixio do viaduto, assim, surgiu como um possível local de ocupação. Como é lembrado pela coletiva, o uso de espaços improdutivos da cidade é algo que também vinha de suas referências baseadas no

> próprio movimento de criação do *techno*, que foi em Detroit nos Estados Unidos. Surgiu a partir de festas clandestinas em espaços insalubres, dentro de galpões, de fábricas, que não estavam funcionando como fábricas, dentro desses espaços. E eram festas que iam tocar aquele estilo de música, que era um estilo de música inclusive mais acessível para certo tipo de público, surgiu de uma população negra, LGBT, eram pessoas que não tinham acesso a um instrumento, mas tinham acesso a uma bateria eletrônica e conseguiam fazer um som. É bem mais democrático do que você pensar em estruturas de ter aula de musicalização, de aprender um instrumento, de acesso a um instrumento. E a música eletrônica vem muito disso. (ibid.)

No entanto, mesmo nesse espaço, a Fugácida relatou controvérsias com a polícia. Segundo o grupo, a inauguração de um templo da Igreja Universal em um terreno vizinho ao viaduto, em Dezembro de 2018, foi um dos fatores para tamanho controle no local. "Mudou muito de um tempo para cá, porque depois que construiu aquela Igreja Universal o tratamento daquele espaço mudou, ele não é mais um espaço esquecido, que algumas pessoas vão lá fazer qualquer coisa. Existe uma atenção especial e uma limpeza também" (ibid.).

Figura 58 – Fugácida no Viaduto do D.I.A.
Fonte: INSTAGRAM FUGÁCIDA, 2018.

Figura 59 – Performance na Fugácida, 2018.
Fonte: INSTAGRAM FUGÁCIDA, 2018.

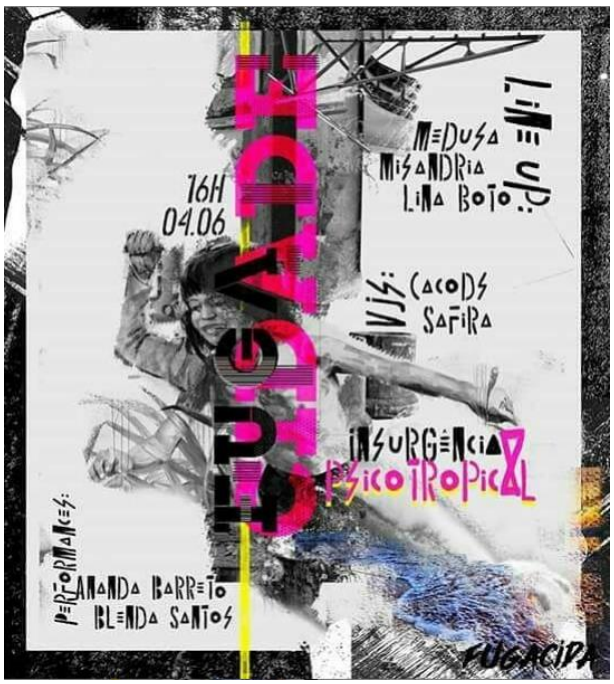
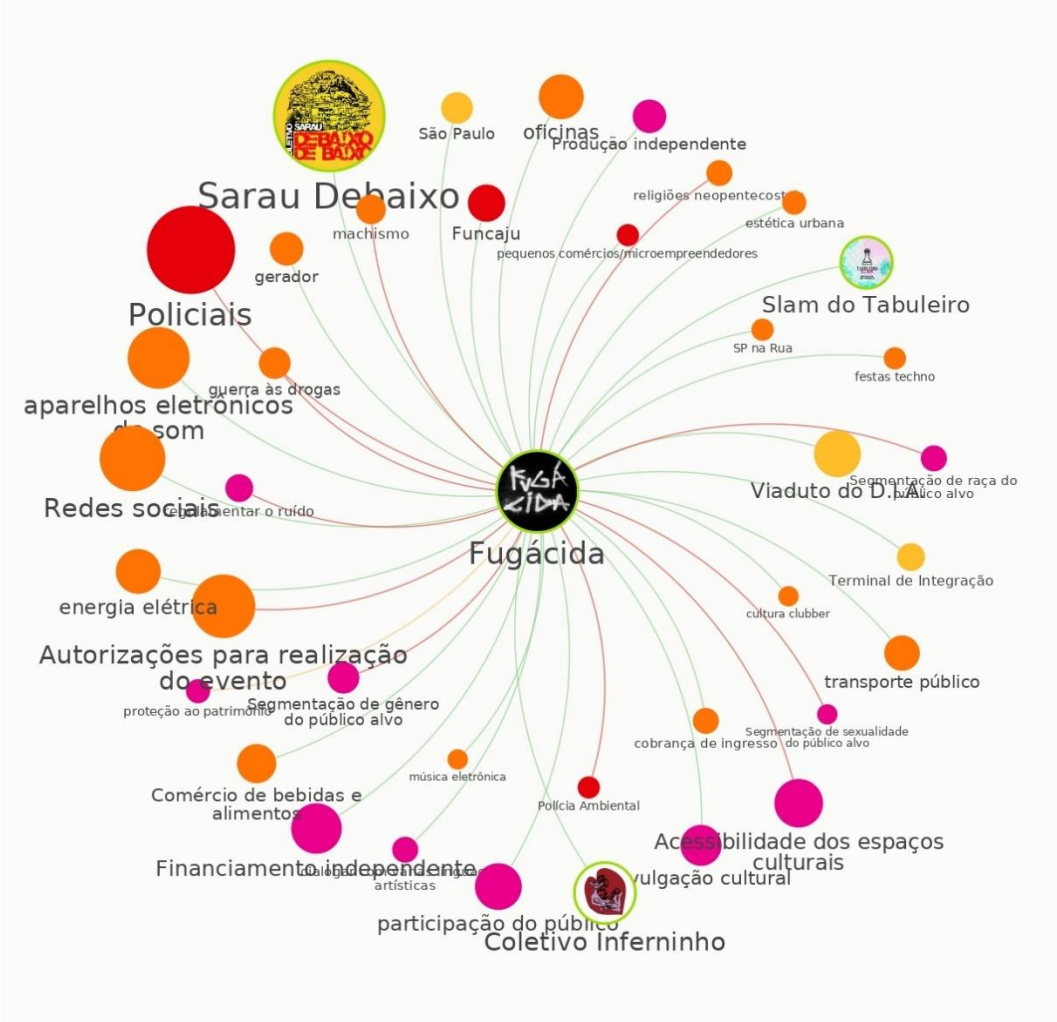


Figura 60 – Cartaz do primeiro evento da Fugácida, 2017.
Fonte: INSTAGRAM FUGÁCIDA, 2018.

Em geral, o corte na estrutura de energia elétrica era algo realizado pelos policiais com o intuito de inviabilizar a realização das edições, assim como as denúncias relativas ao consumo de drogas ilícitas, algo que, como visto, tornou-se uma estratégia recorrente para conter as ações dos coletivos artísticos acompanhados.

Os eventos no espaço público não possuíam uma frequência definida pelo grupo, acontecendo de forma esporádica. Com a perspectiva de autofinanciamento das artistas, a coletiva começou a realizar festas privadas, cobrando ingresso do público para entrada. Junto a isso, tinha-se a perspectiva de realização de ciclos de oficina de discotecagem e performance, algo que foi suspenso em decorrência do início da pandemia da Covid-19. Assim, as atividades foram interrompidas, de modo que a Fugácida (Figura 61) encerrou suas atividades no ano de 2020.

Figura 61 – Fugácida



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

2.16 Dance Quebrada

O Dance Quebrada surgiu em 2017, com a proposta de realizar oficinas de dança, majoritariamente voltadas para o estilo de danças urbanas, em espaços periféricos da cidade. “O Dance Quebrada, a gente costuma dizer que é uma comunidade, não enquanto coletivo. Ele começou com uma quantidade de pessoas, de *dancers* e profissionais da dança mesmo, bailarinos e professores” (DANCE QUEBRADA; SARAU DAS FLORES, 2021). Sendo organizada por professores de dança, a iniciativa funcionava como uma via de mão dupla: ao passo em que facilitava o acesso às aulas de dança para os moradores dos bairros periféricos, também funcionava como uma oportunidade para os profissionais realizarem um evento relacionado à proposta do Hip Hop, como mostram as Figura 62 e Figura ***63***.

Nesse âmbito, a iniciativa é elencada como um dos projetos vinculados ao Nação Hip-Hop Brasil. Além das suas oficinas contarem com aulas de dança em espaços públicos por valores acessíveis (como mostra o cartaz da Figura 64), são realizadas rodas de conversa com os participantes e *cyphers*, que são rodas em que os b-boy e b-girls (dançarinos de *break*) podem dançar de modo espontâneo. Com isso, o grupo tem a perspectiva de ofertar uma atividade de lazer que traga também um viés cidadão e uma possibilidade de formação profissional para os jovens da periferia. Apesar do foco principal em danças urbanas, ao perceber a inacessibilidade desses jovens a outros estilos de dança, os organizadores passaram a planejar oficinas de outras modalidades, como balé clássico, dança moderna e dança contemporânea.

Nessa perspectiva, o Dance Quebrada entende que é necessária uma maior valorização do profissional de dança. A ação do grupo, assim, é vista como algo pontual, de forma que precisaria ser complementada com demais ações advindas do poder público: “Quantas vezes eu já dei aula de break e, quando fui ver, o aluno estava dançando break no sinal? Quantas vezes você não já viu alguém dançando no sinal? Então quando a gente olha aquilo, a gente entende que a galera está tentando arranjar grana.” (DANCE QUEBRADA; SARAU DAS FLORES, 2021).

Para a escolha dos locais de atuação, o grupo conta que realizou um mapeamento referente a espaços da periferia aracajuana. Entre os locais escolhidos, estão os bairros Porto Dantas e Bairro Industrial, ambos localizados na Zona Norte de Aracaju.

Figura 62 – Danças urbanas no Dance Quebrada, 2017
Fonte: FACEBOOK DANCE QUEBRADA, 2017.

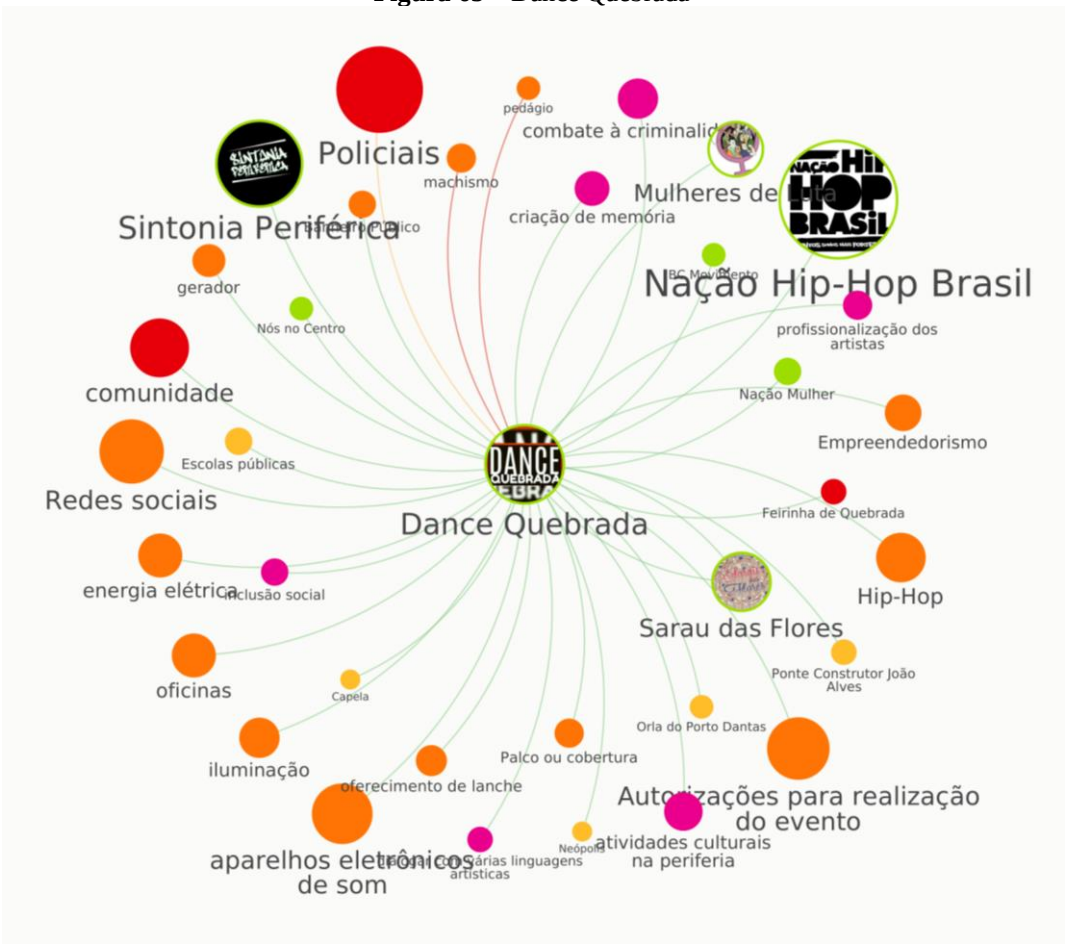
Figura 63 – Oficina no Dance Quebrada, 2018
Fonte: FACEBOOK DANCE QUEBRADA, 2018.

Figura 64 – Divulgação do Dance Quebrada, 2017
Fonte: FACEBOOK DANCE QUEBRADA, 2017.

> Os primeiros Dance Quebrada que aconteceram foram na Zona Norte, no Bairro Industrial, debaixo da ponte, porque ali é um lugar fixo, um lugar que tem muita história, muita luta, principalmente o movimento hip hop. Então, muitas batalhas de break já aconteceram ali, muitas batalhas de dança aconteceram ali, muitas apresentações musicais, muitos debates, [...] E aí a segunda etapa a gente conseguiu fazer no Porto Dantas, assim que a orla do Porto Dantas foi inaugurada. (ibid.)

Dentro desses bairros, o apoio das comunidades era algo imprescindível para a atuação do grupo. Por se tratar de uma organização independente, a recepção das comunidades garantia a sustentabilidade dos eventos: "a comunidade fornece energia quando a gente não consegue energia pública. Essa questão de "ah, não tem um banheiro público", então a comunidade também ajuda, e [...] a gente acaba consumindo dessa comunidade água, lanche, se a gente não conseguir" (ibid.). Assim, o Dance Quebrada (Figura 65) permanece ativo, planejando novas oficinas a serem realizadas no futuro.

Figura 65 – Dance Quebrada



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.17 Coletivo Inferninho

Formado em 2017 por um grupo de artistas estudantes da Universidade Federal de Sergipe (UFS), o coletivo Inferninho propunha repensar a relação da comunidade acadêmica com os moradores do entorno da instituição. O local em questão trata-se do bairro Rosa Elze, pertencente ao município São Cristóvão, na Região Metropolitana de Aracaju (RMA), um bairro fortemente vinculado à dinâmica aracajuana justamente pela presença das instalações universitárias.

Por serem tanto estudantes da UFS quanto moradores do Rosa Elze, os integrantes do coletivo (Figura 66) percebiam na região certa "carência de atividades de arte, cultura e lazer para a comunidade" (COLETIVO INFERNINHO, 2021, *on-line*). Buscavam, assim, promover eventos artístico-culturais ao passo em que estreitavam os vínculos da comunidade acadêmica com seu entorno. Segundo o coletivo, esse interesse foi sendo realizado de modo gradual: "[...] primeiro, ocupamos a rua da nossa própria casa, mas depois a gente foi para a Praça, que é essa Praça aqui da feira do Rosa Elze, por achar que a comunicação seria melhor com a galera da comunidade" (idem, 2020).

As ações realizadas geralmente incluíam festejos carnavalescos (Figura 67) ou de outras festas típicas da região Nordeste, como os festejos juninos. Em conjunção com tais festividades, os integrantes organizaram uma banda chamada de "Pseudobanda e O Inferno Coletivo", que integrava os eventos nos espaços públicos. A escolha por atuar em tais espaços veio da referência de coletivos que atuaram em Aracaju em períodos anteriores, como o Sarau Debaixo e o Ensaio Aberto. Assim, a possibilidade de estar no espaço público carregava não apenas o sentido de inserir o grupo como parte da comunidade do Rosa Elze, mas também possuía um sentido político:

> [...] a nossa relação ficou muito próxima com a rua, no sentido de que a gente acha muito política a ocupação dos corpos na rua, a gente já vê isso, a gente já sofreu agressão policial por conta de estar na rua, né, existindo ali. Então a gente vê como de suma importância que a gente continue fazendo eventos públicos abertos, que garanta isso para a comunidade, e a intenção é essa (idem, 2020).

Os episódios de repressão policial, nesse sentido, foram considerados pelo coletivo como uma resposta ao posicionamento político do grupo. O tom crítico veiculado pelas letras das músicas autorais em seus cortejos e blocos carnavalescos, em especial, eram fontes de

Figura 66 – Integrantes do Coletivo Inferninho
Fonte: FACEBOOK COLETIVO INFERNINHO, 2017.

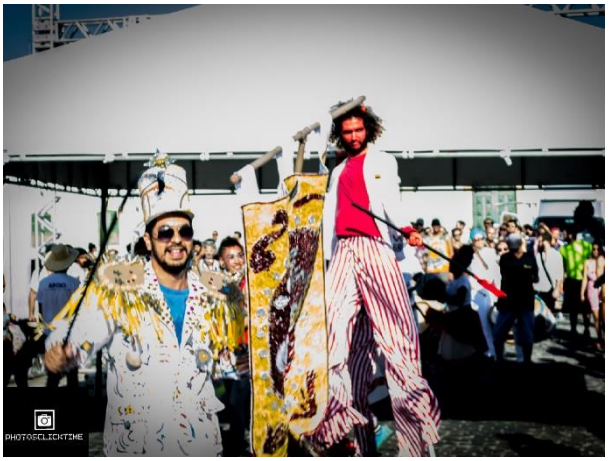


Figura 67 – Cortejo carnavalesco do Inferninho
Fonte: FACEBOOK COLETIVO INFERNINHO, 2017.

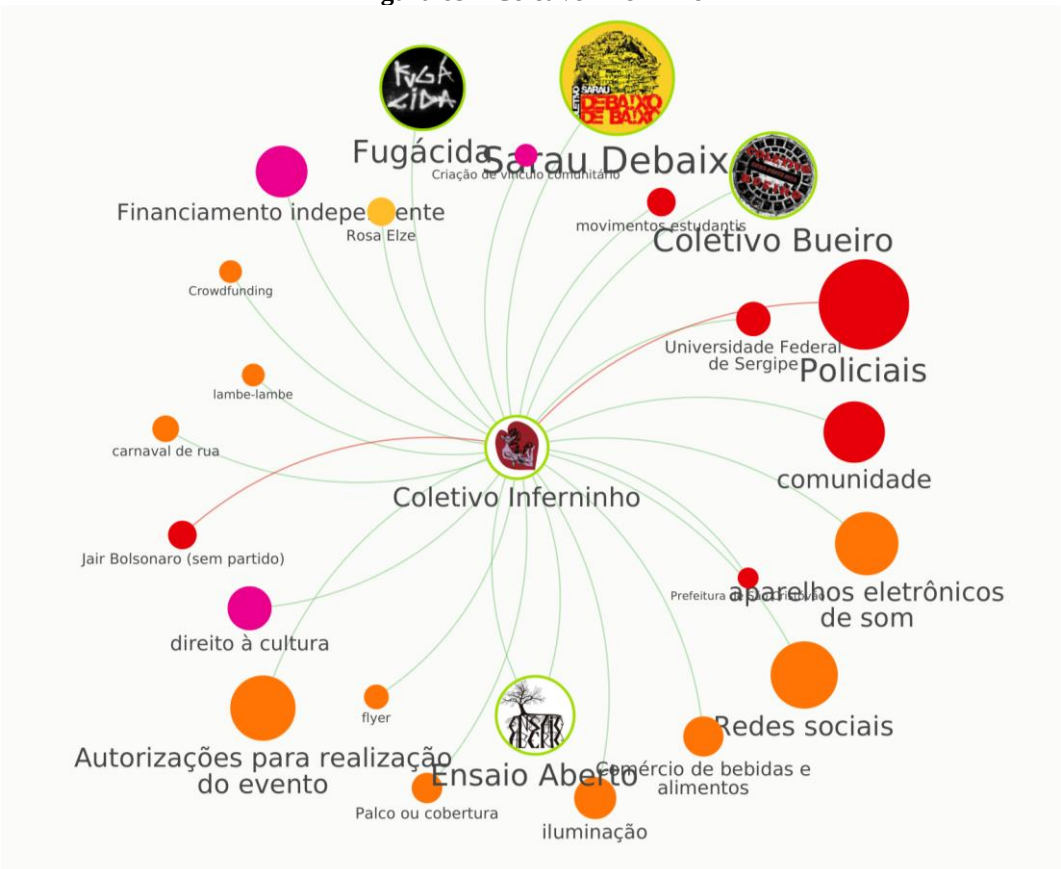
Figura 68 – Pôster do II Bloquinho do Inferninho
Fonte: FACEBOOK COLETIVO INFERNINHO, 2018.

controvérsias: “No último ano, o nosso baterista recebeu arma na cara, assim, para parar de tocar, porque a música falava… Era uma marchinha contra o governo” (ibidem).

Isso acontece, segundo o coletivo, mesmo com a obtenção de toda a documentação necessária para ocupar a praça, além da existência de uma boa relação com a Prefeitura Municipal de São Cristóvão. O vínculo com a Prefeitura, inclusive, resultou em diversas parcerias entre o Coletivo e os eventos promovidos pelo órgão público, embora não tenha se estendido para uma perspectiva de financiamento.

Como meio de se autofinanciarem, os eventos contavam com a estrutura do “Bar do Inferninho, que é o que financia o coletivo” (ibid.). Além disso, em paralelo à atuação no espaço público, o coletivo realizou campanhas de *crowdfunding* em redes sociais, festas privadas com cobrança de ingresso e vendas de produtos autorais, como camisas ecobags e pôsteres (Figura 68). Nesse formato, o Coletivo Inferninho (Figura 69) permanece ativo até o momento, aguardando a possibilidade de voltar com suas festividades na cidade.

Figura 69 – Coletivo Inferninho



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.18 Som de Quebrada

O Som de Quebrada é um movimento que acontece a partir do ano de 2018 com o intuito de realizar atividades culturais no bairro Porto Dantas, em Aracaju. Contendo em seu próprio nome o termo "de quebrada", a iniciativa tinha como um dos objetivos nutrir o senso de pertencimento ao território periférico da cidade, ressignificando o sentido estigmatizado que muitas vezes se associa a esse território.

> Foi o Hip Hop depois que disse para falar da sua periferia, reconhecê-la, dar nome, inclusive esses termos 'quebrada', 'favela', a gente não falava isso, tinha vergonha, achava que era um termo pejorativo. A gente fala isso hoje como pertencimento, realmente 'a quebrada'. (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020).

Vindo no bojo de uma série de iniciativas promovidas pelo Nação Hip-Hop Brasil, o Som de Quebrada tinha como norte pautas do movimento hip-hop. Após o encerramento do Sintonia Periférica em 2017, a proposta do Som de Quebrada era continuar promovendo intervenções artístico-culturais que incluíam desde batalhas de rima a rodas de *breaking* e apresentações de MCs, como mostra a Figura 70.

Tanto as iniciativas anteriormente realizadas pelo Nação quanto as experiências vinculadas aos programas de rádio e televisão colocaram os organizadores do coletivo em contato com diversos movimentos de periferias de todo o Brasil. Assim, a iniciativa no Porto Dantas funcionava como uma possibilidade de "[...] devolver a essa comunidade todo esse acúmulo periférico" (ibid.).

Tendo como local de atuação o recém-inaugurado Calçadão da Orla do Porto Dantas (Figura 71), na Zona Norte da cidade, o Som de Quebrada se insere em um dos bairros com o maior índice de pobreza de Aracaju. Embora um novo equipamento urbano tenha sido entregue na região à época, o coletivo relata que "[...] os bancos de concreto que deveriam durar 10 [anos], pela sua robustez, estavam sendo destruídos, lâmpadas arrancadas, e eu vi que o pessoal não tem uma relação com o concreto, entendeu?" (ibid.).

Na perspectiva de ocupação do espaço público, havia portanto uma dimensão voltada para o reconhecimento da necessidade de apropriação desses espaços pela população, de modo a criar uma memória daquele lugar e construir uma afetividade através do uso promovido

Figura 70 – Grupo de rap Artigo 163 se apresentando no Som de Quebrada.
Fonte: Acervo pessoal, 2020.

Figura 71 – Som de Quebrada no Calçadão do Porto Dantas.
Fonte: Acervo pessoal, 2020.

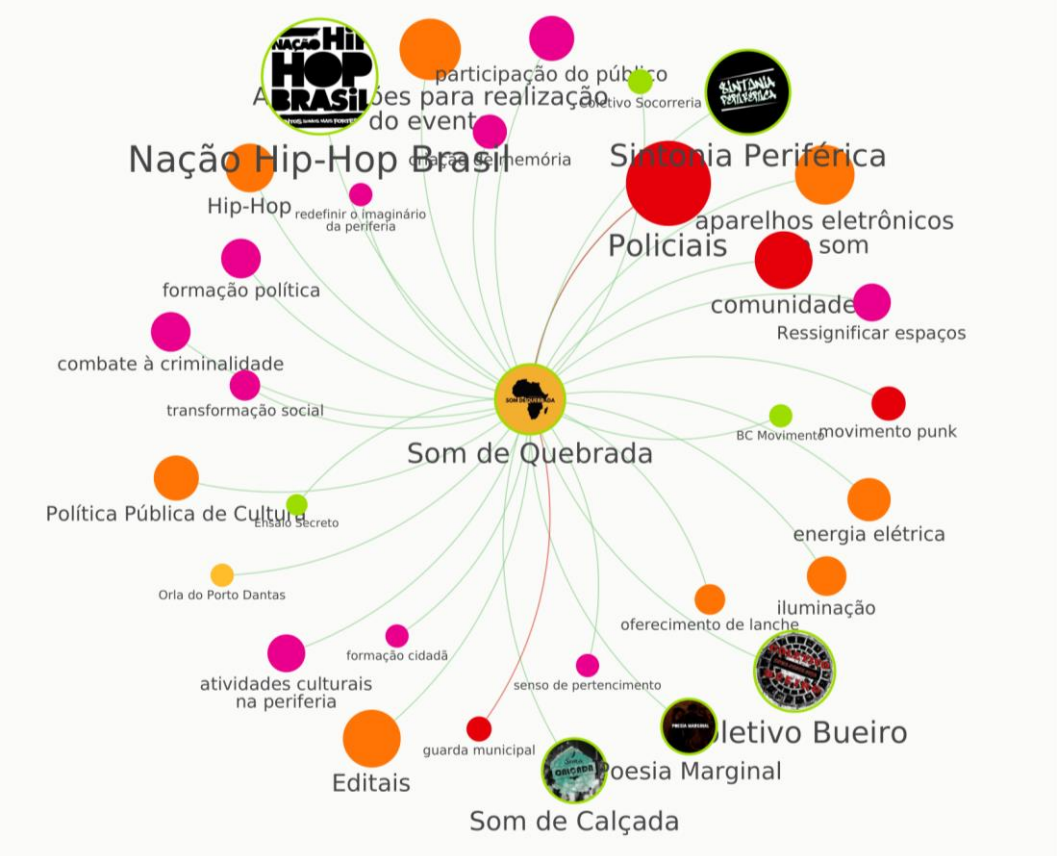
Figura 72 – Divulgação do Som de Quebrada, 2018
Fonte: INSTAGRAM SOM DE QUEBRADA, 2018.

pelo coletivo, que também abria espaço para expositores da comunidade, como brechós e sebos, conforme mostra o cartaz da Figura 72. Além disso, buscava-se conscientizar politicamente a juventude que participava dos eventos, considerando que a promoção das atividades culturais auxiliava na formação cidadã dos jovens. Para o coletivo, entretanto, esta tarefa não deveria ser responsabilidade apenas da sociedade civil,

> porque é de competência pública, tem que ter investimento na área da cultura e do lazer naquele lugar ali, entendeu? E tem que inclusive comportar as linguagens urbanas que ali já existem, não ser uma coisa imposta [...]. Mas também, se esperar, não vem. E é como eu te falei, ninguém quer uma relação com o concreto, então tem uma hora que aquilo ali ia se destruir. (ibid.)

O coletivo busca, assim, ser um agente ativo na construção de novos imaginários da periferia junto à comunidade e, sempre que possível, participar da construção de políticas públicas de cultura. O Som de Quebrada (Figura 73) permanece até os dias atuais, embora tenha suspendido as intervenções nos espaços públicos em decorrência da pandemia.

Figura 73 – Som de Quebrada



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.19 Batalha ContaMina

A Batalha ContaMina surge a partir da percepção de que os espaços de atuação do hip-hop em Aracaju eram majoritariamente frequentados e coordenados por homens. Mesmo com uma proliferação de eventos envolvendo a realização de batalhas de rima em diversas regiões da cidade, não havia um número razoável de representantes mulheres nesses espaços, o que denunciava uma condição discriminatória no interior do próprio movimento vinculado ao hip-hop. A Batalha ContaMina, por sua vez, tinha como objetivo

> encontrar mulheres que batalhassem entre si, porque as batalhas de rap ainda são muito restritas aos homens e, quando a menina às vezes cola, rola muito machismo. A nossa proposta era organizar essa Batalha ContaMina para que as mulheres pudessem batalhar entre elas e se sentirem, muita das vezes, encorajadas, porque elas se sentem em um espaço que, às vezes, é hostil. (BATALHA CONTAMINA; MULHERES DE LUTA, 2021).

Em 2018, é organizada a primeira dessas batalhas de rima (Figura 74), onde apenas mulheres poderiam competir, conforme o cartaz de divulgação da Figura 76. Ainda que o coletivo tivesse como referências movimentos anteriores vinculados ao Nação Hip-Hop Brasil, em especial o Sintonia Periférica, buscava-se trazer para o primeiro plano o debate envolvendo as questões de gênero, algo que as integrantes do grupo identificavam enquanto uma lacuna no movimento.

O coletivo assume também esse posicionamento como uma questão política. Nesse sentido, o empoderamento dos sujeitos periféricos deveria considerar, inevitavelmente, as demais interseccionalidades vivenciadas por esses sujeitos: “eu não consigo desvincular o hip-hop de uma política, para mim eles andam juntos, porque o hip-hop vai nascer de tudo isso. Então eu sentia muita falta dessa discussão, de um tema, do hip-hop estar lá para empoderar mesmo as pessoas periféricas” (ibid.). Tais pautas fomentaram rodas de conversa que também aconteciam nos encontros realizados, como retrata a Figura 75.

Por ter o interesse de encontrar MCs e *freestylers* mulheres, o espaço público emergia como um importante elemento para o grupo, pois era dessa forma que se pretendia encontrar novas entusiastas para compor a cena do hip-hop sergipano. Ademais, os eventos não possuíam um local de atuação específico. Em vez disso, o coletivo apostava em uma tática de escolher espaços novos a cada edição da batalha, adotando um formato itinerante. Nesse

Figura 74 – Primeiro evento da Batalha ContaMina, 2018
Fonte: FACEBOOK CONTAMINA, 2018

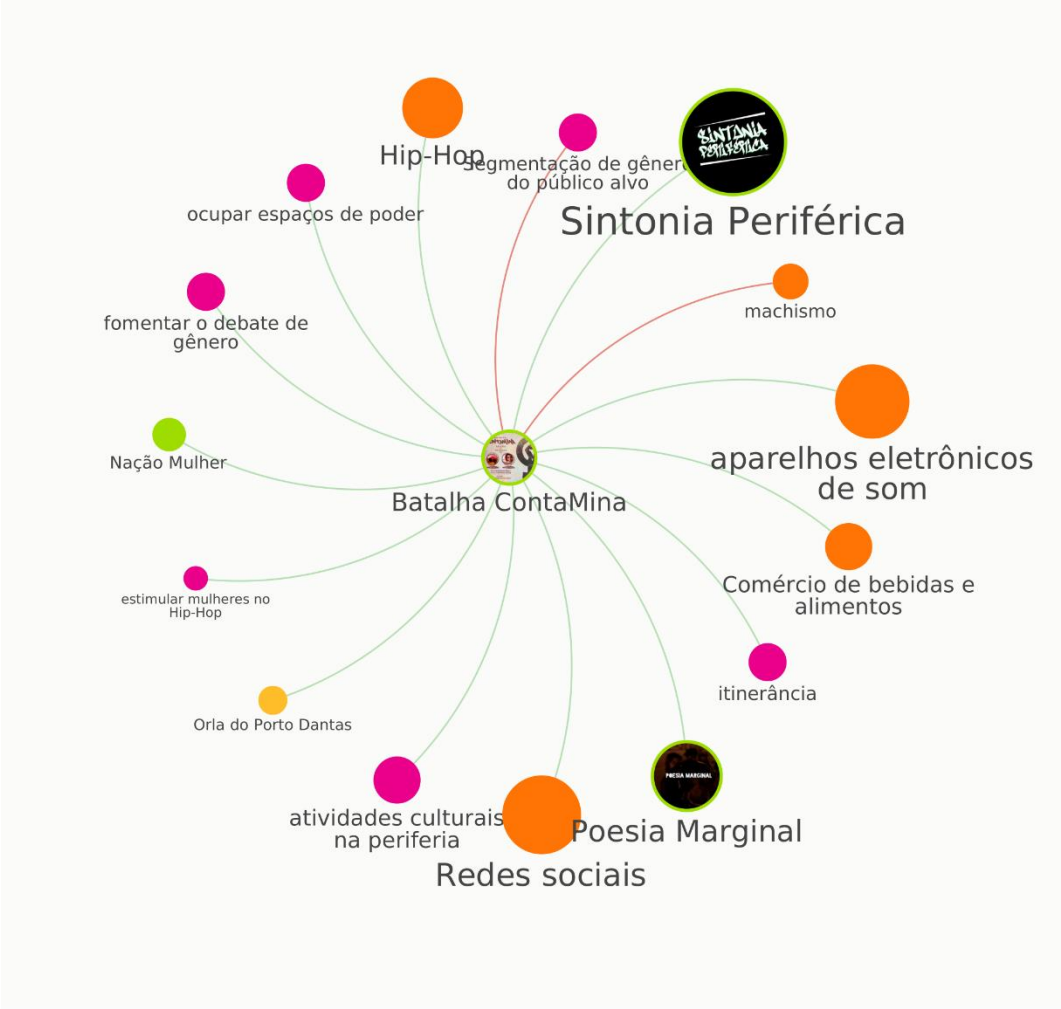
Figura 75 – Roda de conversa na Batalha ContaMina, 2018
Fonte: Acervo de RABELO, 2018.

Figura 76 – Cartaz de divulgação da Batalha ContaMina, 2018
Fonte: Acervo de RAQUEL, 2018.

aspecto, os espaços escolhidos não necessariamente se localizavam em regiões periféricas da cidade, de modo que o coletivo alternava também com a ocupação de bairros mais centrais: “A primeira vez que a Batalha Contamina aconteceu, ela aconteceu na Rodoviária Nova [...], que é um espaço que tem muita passagem de várias pessoas, foi algo pequeno, a gente fez lá. Depois, a segunda edição da Batalha, a gente fez na Orlinha do Porto Dantas [...]” (ibid.)

O aspecto itinerante era facilitado por conta da estrutura enxuta necessária para a realização dos eventos: apenas uma caixa de som portátil. Também por esse motivo, o coletivo não enfrentava grandes questões quanto ao financiamento dos eventos. Entretanto, as atividades da Batalha ContaMina (Figura 77) foram encerradas a partir de 2019, conformando uma experiência significativa para as mulheres na cena do hip-hop aracajuano.

Figura 77 – Batalha ContaMina



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.20 Poesia Marginal

Como o próprio nome revela, o Poesia Marginal é um coletivo que tem como perspectiva fomentar a arte marginal, entendida como uma expressão que não está vinculada aos circuitos de arte institucionais e mercadológicos. Para o grupo, tratava-se de "fazer um evento que representasse a galera da pichação, a galera da arte de rua, a galera da arte marginal, e também ocupar um espaço que a gente já frequentava, que é a praça" (COLETIVO BUEIRO; POESIA MARGINAL, 2020).

O espaço ocupado pelo Poesia Marginal consiste na Praça da Bandeira (Figura 78), localizada no Centro da cidade de Aracaju. Segundo o coletivo, esse era um espaço já frequentado pelos integrantes do grupo, que além de verificarem a falta de vitalidade e ocupação na praça, também possuíam vínculos afetivos nutridos naquele lugar:

> aquela praça, além de ser uma praça deserta, que não merecia ser daquele jeito, deveria ser muito mais ocupada, [...] além do mais um amigo, um irmão nosso, irmão de cor, morava ali naquela praça, que é o Mano SP. Ele é um artista muito incrível, ele é artista visual, ele é grafiteiro, porém usuário de droga. E aí a gente tava sempre ali perto dele, a gente sempre estava ali, [...] outros manos também, que inclusive já não estão entre nós, como o Poesia, por isso também o Poesia Marginal... Um irmão nosso, Poesia, que também faleceu. Aí a gente decidiu tá fazendo essa homenagem, entre aspas, né, ocupando aquele espaço e não deixando que aquele espaço morra, de certa forma (ibid.)

Com início em 2019, o coletivo organizou a primeira batalha de *tags* do estado de Sergipe. As tags consistem em espécies de assinaturas dos pichadores, como mostra a Figura 79. Na batalha, os participantes duelam a escrita de uma palavra escolhida pelo público em um tempo cronometrado, de modo que apenas uma das *tags* seja aclamada enquanto a vencedora da disputa.

Diante disso, o intuito de valorizar a escrita urbana possuía diversas outras camadas de fundo atreladas. Ao realizar tais intervenções, o interesse do grupo é não apenas promover lazer, mas também incentivar uma transformação social e o combate à criminalidade. Nesse sentido, busca apresentar a produção de arte e cultura como uma alternativa para parcela "dos manos e das manas que têm muitas questões de muito envolvimento com a criminalidade, ao invés de estar ali naquele foco de violência, de criminalidade, tá focando mais na arte, na cultura" (ibid.).

Figura 78 – Poesia Marginal na Praça da Bandeira, 2020.
Fonte: Acervo pessoal, 2020.

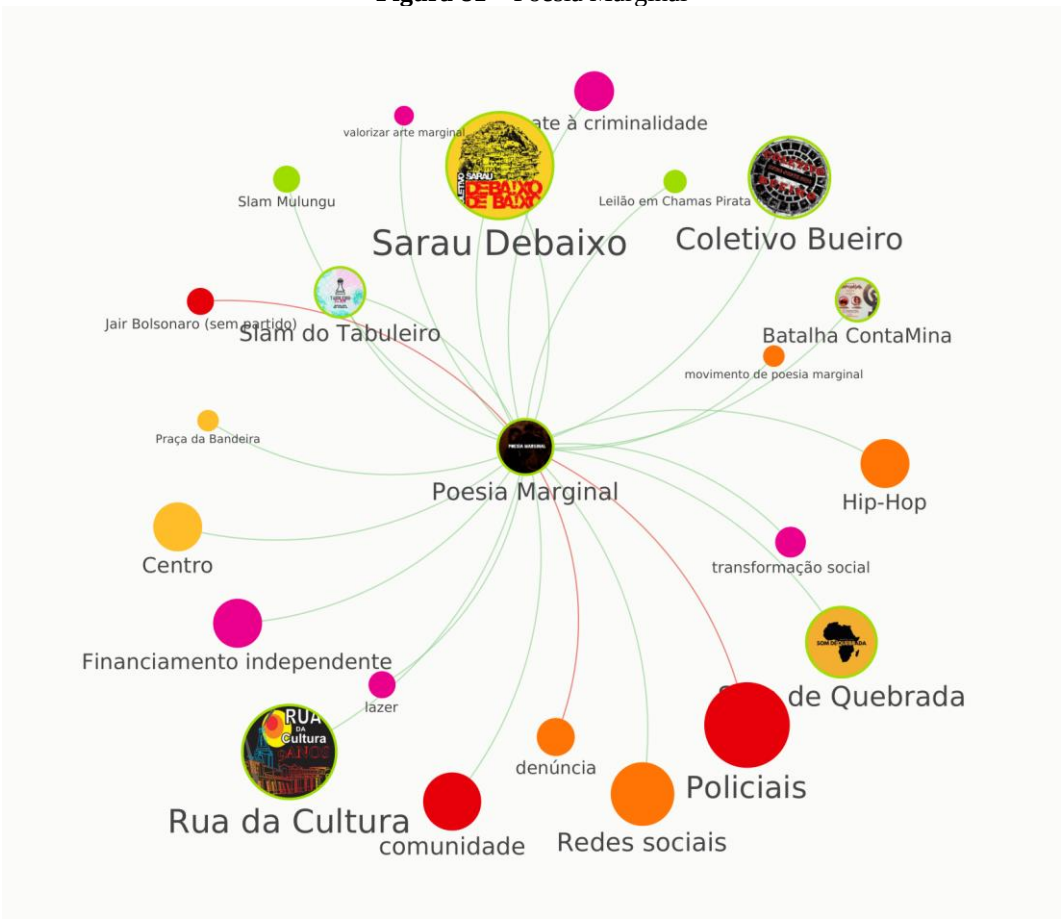
Figura 79 – Tag no Poesia Marginal, 2019
Fonte: INSTAGRAM POESIA MARGINAL, 2019.

Figura 80 – Cartaz de divulgação do Poesia Marginal, 2020
Fonte: INSTAGRAM POESIA MARGINAL, 2020.

Entre as controvérsias vivenciadas, o coletivo destaca a atuação repressiva de policiais, que atuam de modo a estigmatizar o movimento artístico realizado na praça. Além disso, os integrantes buscam não se vincular a instituições e aparatos estatais, por entenderem que "movimento de rua, movimento cultural marginal, não é aliado de governo e prefeitura não. É aliado da rua, da periferia, das comunidades e da gente que tá aqui." (ibid.).

Pauta-se, assim, uma produção independente, junto a todos os desafios que isso representa. Posicionando-se frente a isso, o Poesia se considera um "coletivo aberto, onde voluntários somam para construir". Ou seja, a própria composição desse coletivo é mutável. Para os organizadores, isso facilita a permanência das atividades, visto que sempre há pessoas para contribuir de alguma forma nos eventos. Pensando em tal formato, são realizadas rodas de diálogo sobre a estruturação do próprio coletivo abertas ao público durante as edições das batalhas, como mostra o cartaz da Figura 80. Com essa perspectiva, o coletivo Poesia Marginal (Figura 81) segue realizando suas atividades até o presente momento.

Figura 81 – Poesia Marginal



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.21 Coletivo Bueiro

O Coletivo Bueiro entende-se como um coletivo de arte de rua da periferia da Zona Oeste de Aracaju. Criado em 2019, o intuito do grupo é "fortalecer, enquanto mulheres, mulheres negras" (COLETIVO BUEIRO; POESIA MARGINAL, 2020), a produção artístico-cultural periférica. Os "ratos" ou a "rataria" do Bueiro, como se referem aos participantes das intervenções que realizam, são denominações utilizadas para denunciar os espaços de invisibilidade aos quais esses corpos são lançados. Para o grupo, "a arte de rua, a arte marginal, é protesto, ela vem para fazer isso, para denunciar, para dizer 'olha, a gente existe e a gente tá ocupando os espaços, a gente merece ser reconhecido, porque o que a gente faz é bom, é positivo" (ibid.).

O Coletivo realiza a Batalha do Bueiro (Figura 82 e Figura 83), uma batalha de rima onde MCs duelam nas noites de quinta-feira, com frequência quinzenal. A partir da cobrança de um valor mínimo para inscrições na batalha, o coletivo consegue oferecer premiações para os vencedores, como mostra o cartaz da Figura 84. Além disso, criou um projeto de oficinas de rima chamado "Minas no free, minas no front", voltado para a formação de novas MCs em Sergipe e o incentivo à presença de mulheres nas batalhas.

Tais eventos são realizados na principal praça do bairro Rosa Elze, localizado no município de São Cristóvão. A dinâmica do local, como se reflete nas falas do coletivo, está muito próxima à região periférica de Aracaju que abrange a Zona Oeste, visto que a escolha por atuar nessa praça se deu "por uma questão de representatividade mesmo, por a gente ser daqui da Zona Oeste, por morar aqui na localidade, na região" (ibid.). Além disso, a chamada Praça do Rosa é próxima ao principal *campus* da Universidade Federal de Sergipe, local onde algumas integrantes do coletivo estudam.

Trata-se do mesmo local para onde o Slam do Tabuleiro migrou em 2018. Segundo a integrante do Coletivo Bueiro, tal slam foi uma referência para a construção da iniciativa: "o primeiro slam que eu conheci foi o Slam do Tabuleiro. Inclusive eu fui a primeira *slampeã* do Slam do Tabuleiro. Assim, não era um espaço tão representativo quando se trata de periferia, mas impulsionou muito os slams daqui de Sergipe" (ibid., 2020). Além do Slam, outras referências são o Sarau Debaixo, a Rua da Cultura e as batalhas na Zona Oeste, além do Leilão em Chamas, um leilão *on-lin*e com o intuito de visibilizar e fomentar a produção artística periférica organizado pelo coletivo Pão e Tinta, de Pernambuco.

Figura 82 – Coletivo Bueiro na Praça do Rosa Elze, 2019
Fonte: INSTAGRAM COLETIVO BUEIRO, 2019.

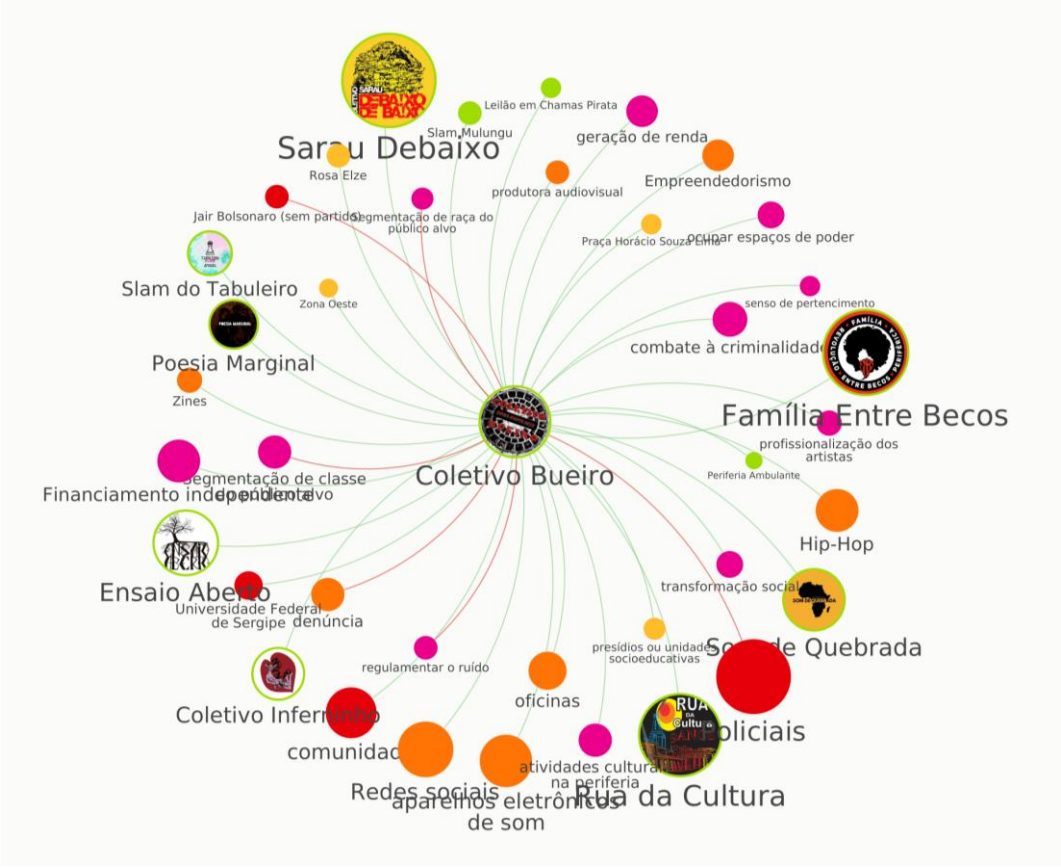
Figura 83 – Batalha do Bueiro, 2020
Fonte: INSTAGRAM COLETIVO BUEIRO, 2020.

Figura 84 – Cartaz de divulgação da II Batalha do Bueiro, 2019
Fonte: INSTAGRAM COLETIVO BUEIRO, 2019.

Visando também alcançar um financiamento independente, o coletivo aracajuano tem investido na atuação em redes sociais, em especial, na plataforma de vídeos Youtube. Junto a isso, "o Bueiro agora virou um selo de produção artística e cultural. Antes era só um coletivo de produção cultural, agora já é um selo, então a gente, enquanto selo, quer trazer roupa, quer trazer estúdio de gravação, quer fazer girar a grana dentro da quebrada mesmo" (ibid.).

Com o empreendimento desses produtos, a visão do grupo é de poder garantir a sustentabilidade das práticas culturais e o pagamento justo para artistas que muitas vezes estão inseridos em um contexto de precarização social, urbana e econômica. Afirmam, assim, que "entender como funciona a cidade, a indústria da cultura e as diversas formas de opressão nos permite avançar nas nossas lutas e nossos objetivos" (INSTAGRAM COLETIVO BUEIRO, 2019). O Coletivo Bueiro (Figura 85) segue ativo, estabelecendo pontes com dezenas de artistas de rua, MCs, guerrilheiros, *rappers*, grafiteiros e representantes do hip-hop na cena local.

Figura 85 – Coletivo Bueiro



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

2.22 Batalha da Criatividade

Criada em 2020, a Batalha da Criatividade se insere em uma cena local e nacional em que diversas batalhas de rima têm emergido nos últimos anos, algo que tem contribuído para a formação de novos *rappers* e MCs. Entre as referências dessa batalha, estavam a Batalha da Aldeia (realizada em São Paulo), a Batalha de Brasília (no Distrito Federal), as batalhas da Bahia e a Batalha da Sementeira, em Aracaju. Tratava-se, assim, de um grupo de amigos que já conhecia e participava de eventos semelhantes, o que impulsionou a ideia de organizarem a própria batalha.

Segundo o integrante do grupo, o principal interesse na realização desse evento cultural "[...] foi a vontade de ser visto. [...] De ser visto mesmo, de botar a cara e a galera reconhecer. A gente está aqui também, a gente também existe. A gente tem nome, tem MCs bons aqui também" (BATALHA DA CRIATIVIDADE, 2021). O reconhecimento e valorização dos representantes dessa vertente do hip-hop eram, portanto, objetivos dos realizadores. Com isso, o grupo de amigos passou a organizar sua própria batalha de rima (Figura 86 e Figura 87), toda sexta-feira, somando atualmente mais de 30 edições realizadas.

O seu nome, Batalha da Criatividade, se vincula ao local onde é realizada: o Centro de Criatividade, um espaço cultural situado no bairro Cirurgia, que se localiza próximo à região central de Aracaju. A escolha do local foi realizada de forma despretensiosa, por se tratar do bairro onde um dos integrantes do grupo morava: "no mesmo dia que a gente criou essa ideia, eu fui na organização do Centro de Criatividade. [...] levantei e fui lá perguntar como era a autorização" (ibid.). Tal Centro consiste em um equipamento público, mas inacessível caso não haja autorização para a realização das atividades. Por isso, a obtenção de tal documentação era algo imprescindível para o evento.

Mesmo com essa autorização, a Batalha relata episódios controversos com a comunidade em função da regulamentação do ruído produzido durante algumas edições realizadas: "a denúncia chegou na polícia e a polícia mandou pro Centro de Criatividade e eles vieram falar comigo". Segundo o grupo, entretanto, esse conflito talvez tenha mais relação com a estigmatização do tipo de manifestação cultural periférica sendo feita em um bairro central da cidade, visto que apenas pequenos equipamentos sonoros como uma "caixinha de som e um celular com beats" (ibid.) são utilizados durante as batalhas.

Figura 86 – Batalha da Criatividade, 2020
Fonte: INSTAGRAM BATALHA DA CRIATIVIDADE, 2020.

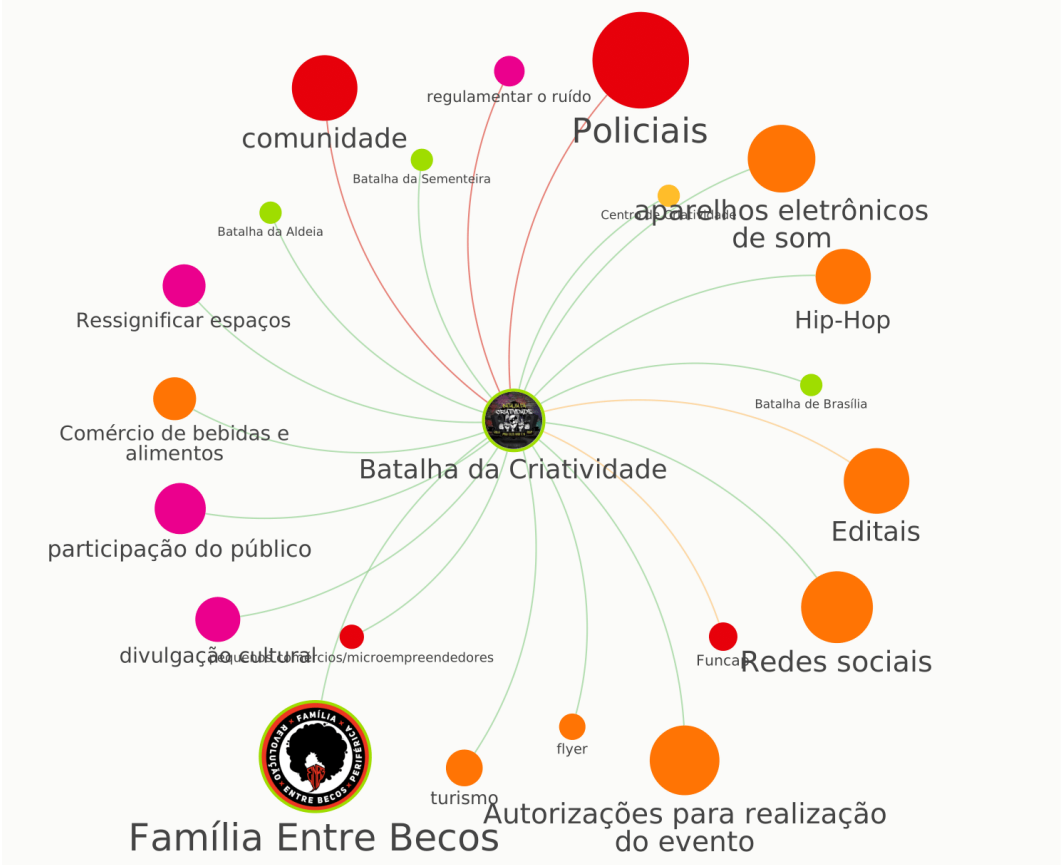
Figura 87 – Batalha da Criatividade no Centro de Criatividade, 2020
Fonte: INSTAGRAM BATALHA DA CRIATIVIDADE, 2020.

Figura 88 – Cartaz de divulgação da Batalha da Criatividade, 2020
Fonte: INSTAGRAM BATALHA DA CRIATIVIDADE, 2020.

Ao mesmo tempo, o grupo recebeu apoio de pequenos comércios e microempreendedores, que disponibilizavam premiação para as edições, como é possível ver no cartaz de divulgação da Figura 88. “Já ganhamos tatuagens pra botar na premiação, roupa, camisa, boné, bermuda, é uma parada que incentiva muito, mesmo nada vindo pra organização” (ibid.). Com isso, a Batalha da Criatividade quer demonstrar a possibilidade de realizar manifestações artístico-culturais mesmo com pouca estrutura.

No entanto, reconhece as dificuldades de consolidar o movimento sem que haja outros incentivos, principalmente governamentais. Uma das dificuldades enfrentadas refere-se à possibilidade de ampliar o alcance e reconhecimento das batalhas. Com esse intuito, o grupo passou a divulgar vídeos das edições em um canal na rede social Youtube. No entanto, por problemas com o equipamento de edição de vídeo, as gravações foram interrompidas após a 7ª batalha. Junto a isso, as edições *in loco* também foram temporariamente suspensas por conta das consequências da pandemia. A Batalha da Criatividade (Figura 89) permanece a postos para continuar realizando futuras edições.

Figura 89 – Batalha da Criatividade



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

3

ESPAÇO PÚBLICO EM DISPUTA

> Nada mudou, mas nada será como antes [...] pois é nesses momentos em que o mundo real vacila aparentemente, mais do que no lento acúmulo de experiências cotidianas, que se forma a possibilidade de um julgamento sobre esse mundo (RANCIÉRE, 1988, p. 31)

3 ESPAÇO PÚBLICO EM DISPUTA

Acompanhar as ações desenvolvidas pelos coletivos artísticos no espaço público de Aracaju ressalta uma gama de intenções, processos, articulações, temporalidades e espacialidades singulares que perpassam estes coletivos. Interessava-nos, desde o início da pesquisa, mobilizá-los em conjunto, fazendo emergir da articulação entre coletivos e espaços públicos uma rede que aglutinasse suas questões-chave, possibilitando investigar dinâmicas significativas na dimensão urbana.

A cartografia ator-rede[16] gerada (Figura 90**Figura 90** – Cartografia dos coletivos artísticos no espaço público de Aracaju) possui múltiplas entradas. Ali, buscamos um espaço público que é formado por um grande coro de vozes, um conjunto que vai desde os próprios coletivos artísticos e outros agentes do espaço urbano até a presença dos não-humanos, dos espaços e dos interesses que permeiam a construção da vida comum. Este capítulo é uma aproximação a essas vozes que reverberam diferentes aspectos da relação estabelecida entre os coletivos artísticos e espaços públicos. Nesse sentido, diferente do capítulo anterior, que ressaltou as particularidades de cada coletivo, esta seção tem como foco as reincidências, os atores insistentes, os possíveis aglomerados.

Dentro da cartografia, os coletivos artísticos apresentados no segundo capítulo foram destacados pelas imagens que os identificam, no intuito de diferenciá-los de outros coletivos inseridos na rede (que atuavam em outras cidades ou mesmo fora do espaço público de Aracaju). As dimensões espaciais e temporais foram sendo também elencadas junto à cartografia. O mapa territorial da Figura 91 e a linha do tempo da Figura 92 buscam complementar as análises, aparecendo muitas vezes junto às falas dos coletivos. Nas três categorias de figuras (os grafos, os mapas e as linhas do tempo), algumas inferências que facilitam a compreensão do texto foram feitas.

O relato de risco foi construído por meio dos caminhos aos quais a rede nos levou. O primeiro tópico aborda a reincidência dos policiais enquanto uma centralidade que atua no

[16] Para melhor visualização e interação com a cartografia, é possível acessar o link: https://marianecs.kumu.io/espaco-publico-em-disputa

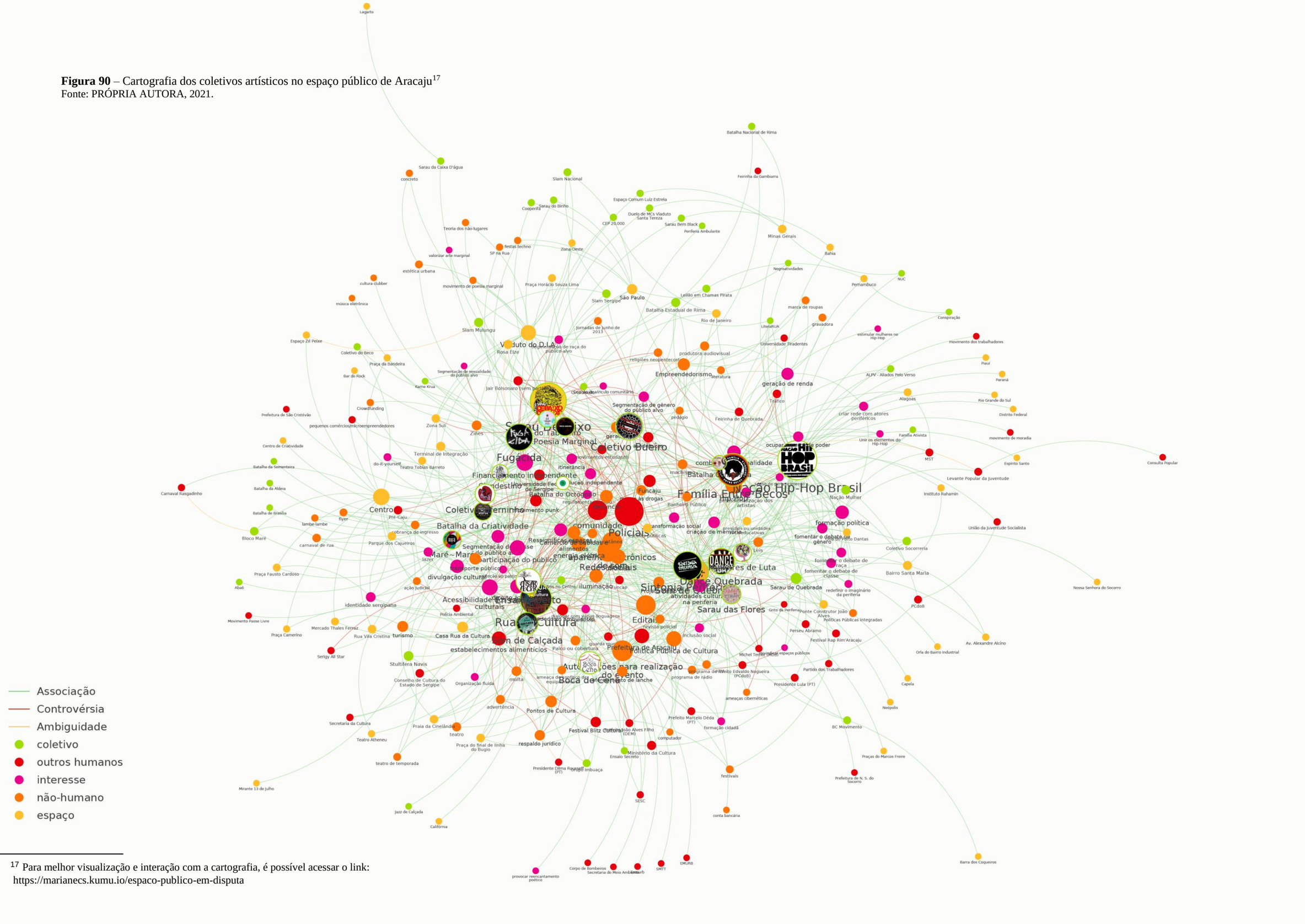
ordenamento dos corpos. Nesse tópico, encontramos na obra de Ranciére a possibilidade de estabelecer diálogos para compreender a rede, recorrendo à ideia da "baixa polícia" que é inflada pelo risco do dissenso. Em seguida, o tópico "Comunidades múltiplas e seus territórios" amplia o sentido de polícia, conforme a abordagem ranciériana, demonstrando-se como as comunidades e os territórios estão implicados na partilha do sensível.

O terceiro tópico, "um olhar para os não-humanos", recupera a capacidade de mediação dos objetos, instrumentos, infraestruturas, normas, plataformas e aparatos segundo a teoria ator-rede, construindo interlocuções entre ela e alguns conceitos do Ranciére. A partir da análise dos nós e conexões da cartografia, verifica-se que os não-humanos se configuram como importantes atores que modificam o curso das ações no espaço público.

Em "poder (do) público e suas temporalidades", quarto tópico, é dado destaque às camadas que permeiam as complexas relações entre coletivos artísticos e poder público. Em meio a processos de associação, controvérsia e ambiguidade, percebe-se uma articulação entre coletivos e espaços públicos que só pode ser compreendida através do acompanhamento temporal das ações. As mudanças nas gestões governamentais são colocadas lado a lado com as recentes manifestações em espaços públicos que carregam no bojo o descontentamento em relação ao papel do Estado.

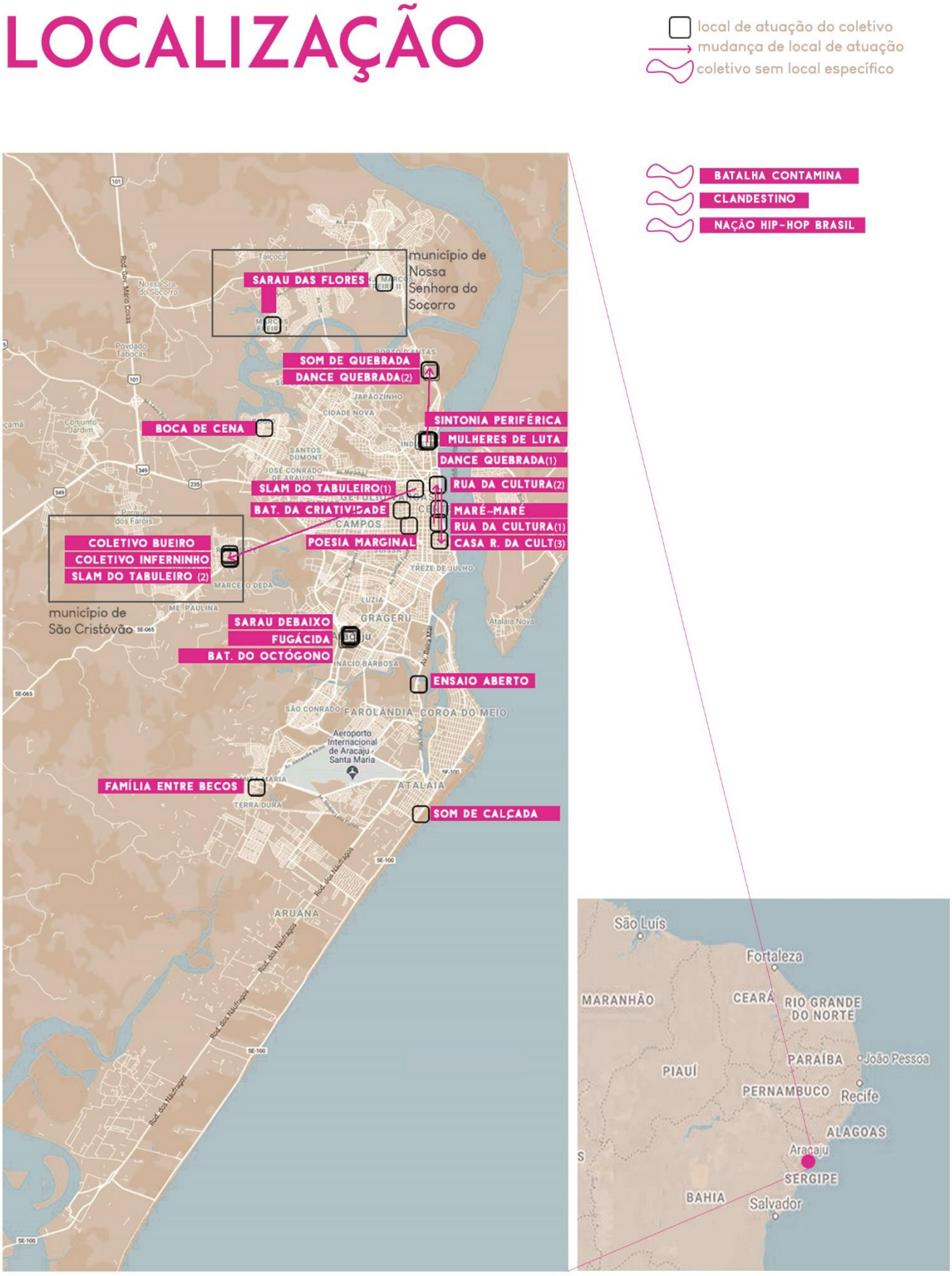
Por fim, em "que espaço público é possível?", lançamo-nos à tentativa de compreender os motivos pelos quais os coletivos artísticos entrevistados buscam o espaço público para efetivar suas práticas. Revisando seus interesses, tem-se o entendimento de que o espaço público urbano participa da construção dos processos de possíveis subjetivações políticas desses coletivos.

Figura 90 – Cartografia dos coletivos artísticos no espaço público de Aracaju[17]
Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.



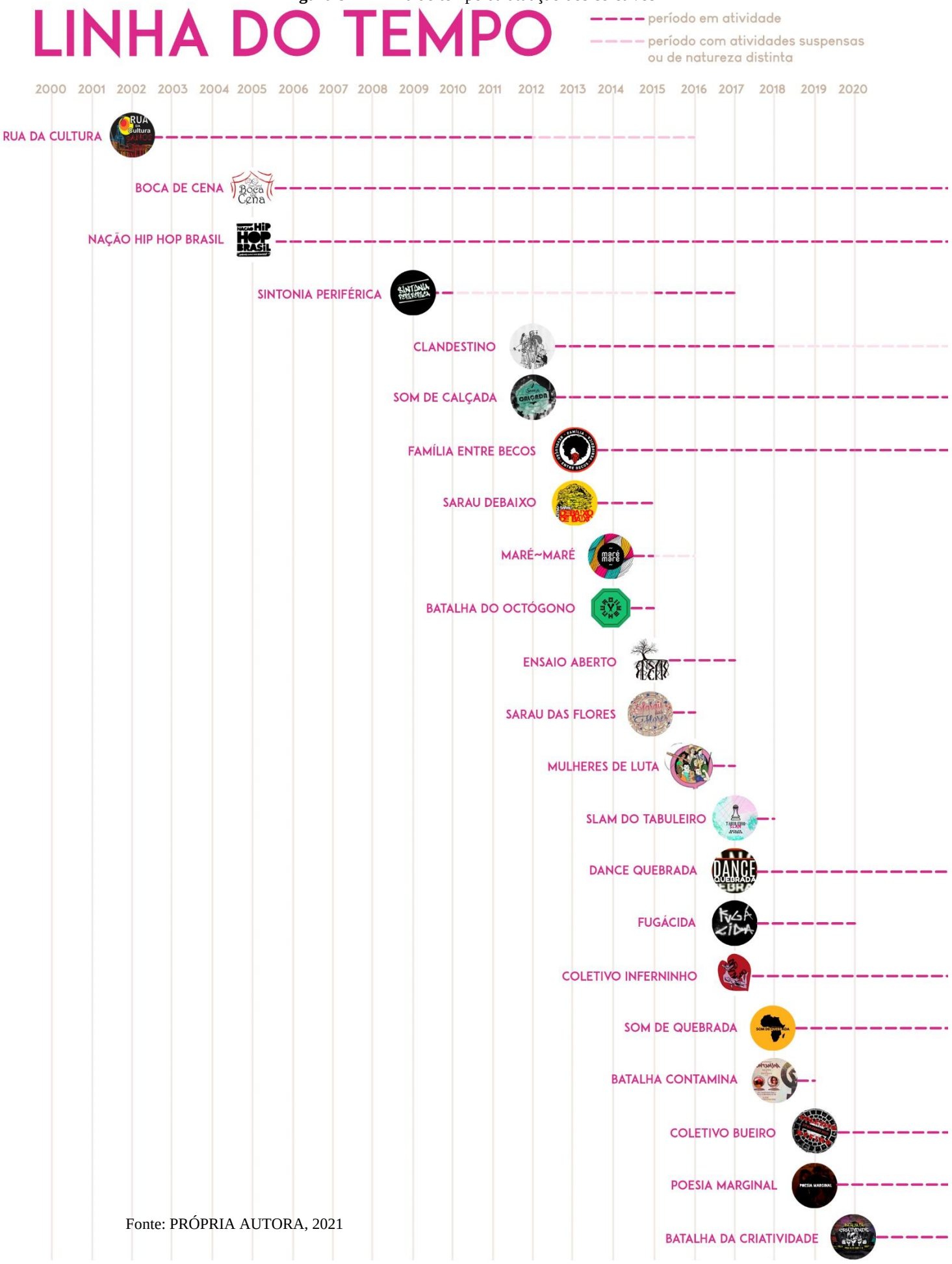
[17] Para melhor visualização e interação com a cartografia, é possível acessar o link: https://marianecs.kumu.io/espaco-publico-em-disputa

Figura 91 – Localização dos coletivos no território



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021. Base cartográfica: Google My Maps, 2021.

Figura 92 – Linha do tempo da atuação dos coletivos



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

3.1 A ordem dos corpos

À medida que a cartografia tomava forma, vários atores foram identificados em seus papeis de mediação das ações realizadas. Aqueles citados com maior recorrência adquiriam nós de maior amplitude no grafo, enquanto aqueles mais versáteis entre diferentes perfis de coletivos atraiam uma posição de centralidade na rede. Desse modo, nós centrais de grande amplitude revelavam atores importantes para compreender o conjunto das atuações dos coletivos artísticos no espaço público de Aracaju.

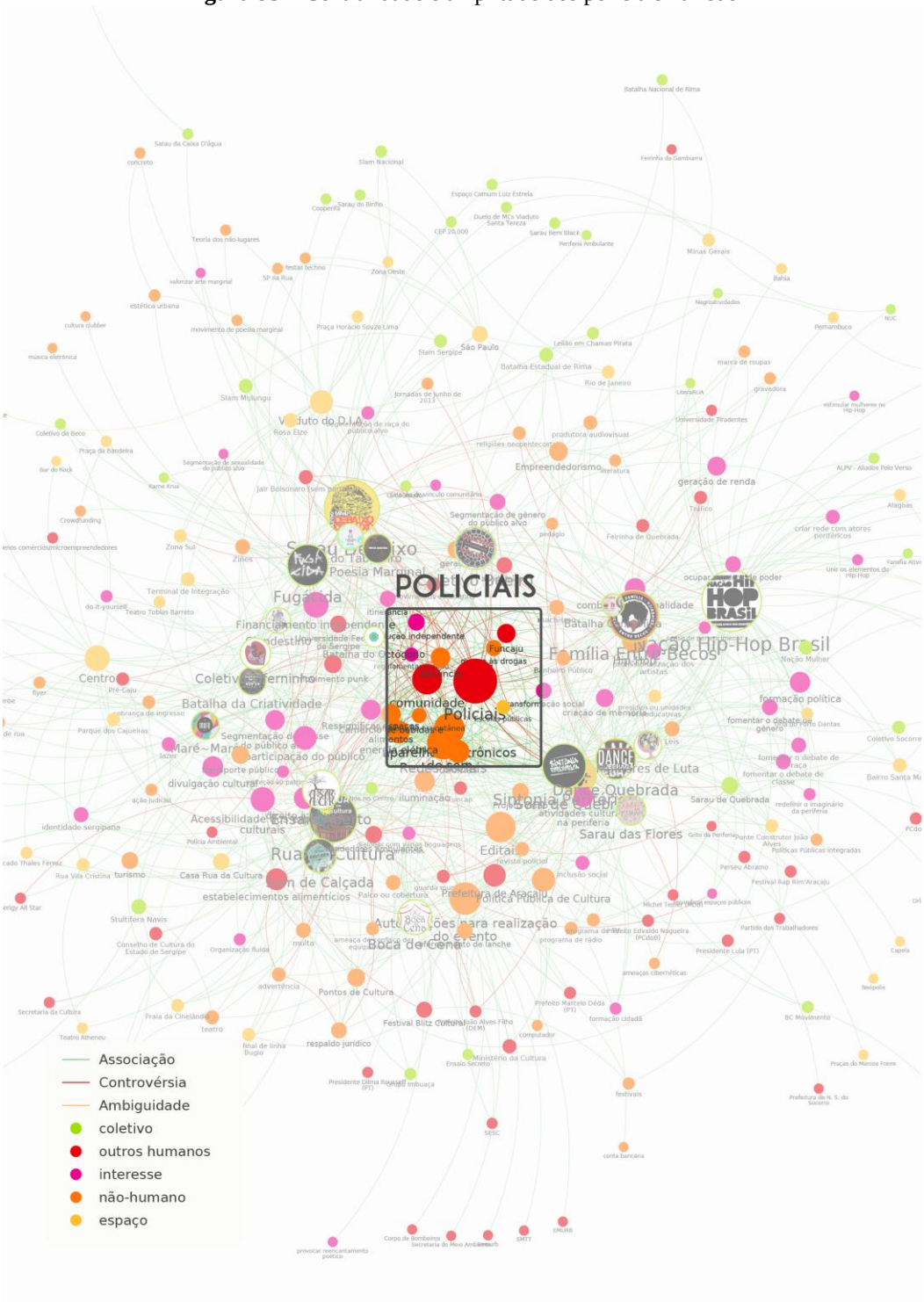
Entre esses nós centrais, o nó de maior abrangência corresponde a um ator específico: os policiais (Figura 93). Na contramão de qualquer conclusão que revelasse uma promessa emancipatória, visualizar essa presença, que opera na maior parte das vezes a partir de controvérsias em relação aos coletivos, tornou evidente que a associação entre arte coletiva e espaço público adentrava inevitavelmente em uma discussão sobre (im)possibilidades de dizer, produzir e existir na cidade.

Encontramos no filósofo francês Jacques Ranciére uma abertura para pensar essas questões. A maneira como o autor refere-se à polícia é particularmente reveladora acerca da existência de uma distribuição desigual do sensível. No vocabulário dos coletivos entrevistados, quando os policiais são citados, eles estão se referindo aos agentes do Estado aos quais é designada a autoridade policial, ou seja, a uma "baixa polícia" nos termos de Ranciére (1996a, p.41), que pode reestabelecer a ordem através do uso da violência. O filósofo vai propor pensarmos essa baixa polícia como contingente, resultado de um processo muito mais amplo da "polícia" que se refere à ordenação do sensível:

> A polícia é assim, antes de mais nada, uma **ordem dos corpos** que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (ibidem, p.42, grifo nosso)

Diz respeito, portanto, a uma concepção que trabalha para a manutenção estática da comunidade, entendida aqui como "experiência vivida específica de um mundo comum" (idem, 2011, p. 170). Essa manutenção não acontece, portanto, apenas através de um

Figura 93 – Centralidade e amplitude dos policiais na rede[18]



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

[18] Para melhor visualização e interação com a cartografia, é possível acessar o link: https://marianecs.kumu.io/espaco-publico-em-disputa

ordenamento repressivo e violento, mas sendo, principalmente, a própria lógica que rege o aparecimento desses corpos.

Entre o visível e o invisível há uma partilha do sensível, ou seja, "um sistema de evidências sensíveis" (RANCIÉRE, 2009, p.15) que expõe um comum ao mesmo tempo em que revela as divisões notadamente desiguais que se fazem dentro desse comum. Os sujeitos desse sistema devem se ater às suas partes — aos espaços destinados a ocuparem, às atividades definidas para realizarem, aos tempos passíveis de experimentarem — para que de fato adentrem à participação comunitária, pois são esses os modos que permitem que percebamos ou não o seu aparecimento.

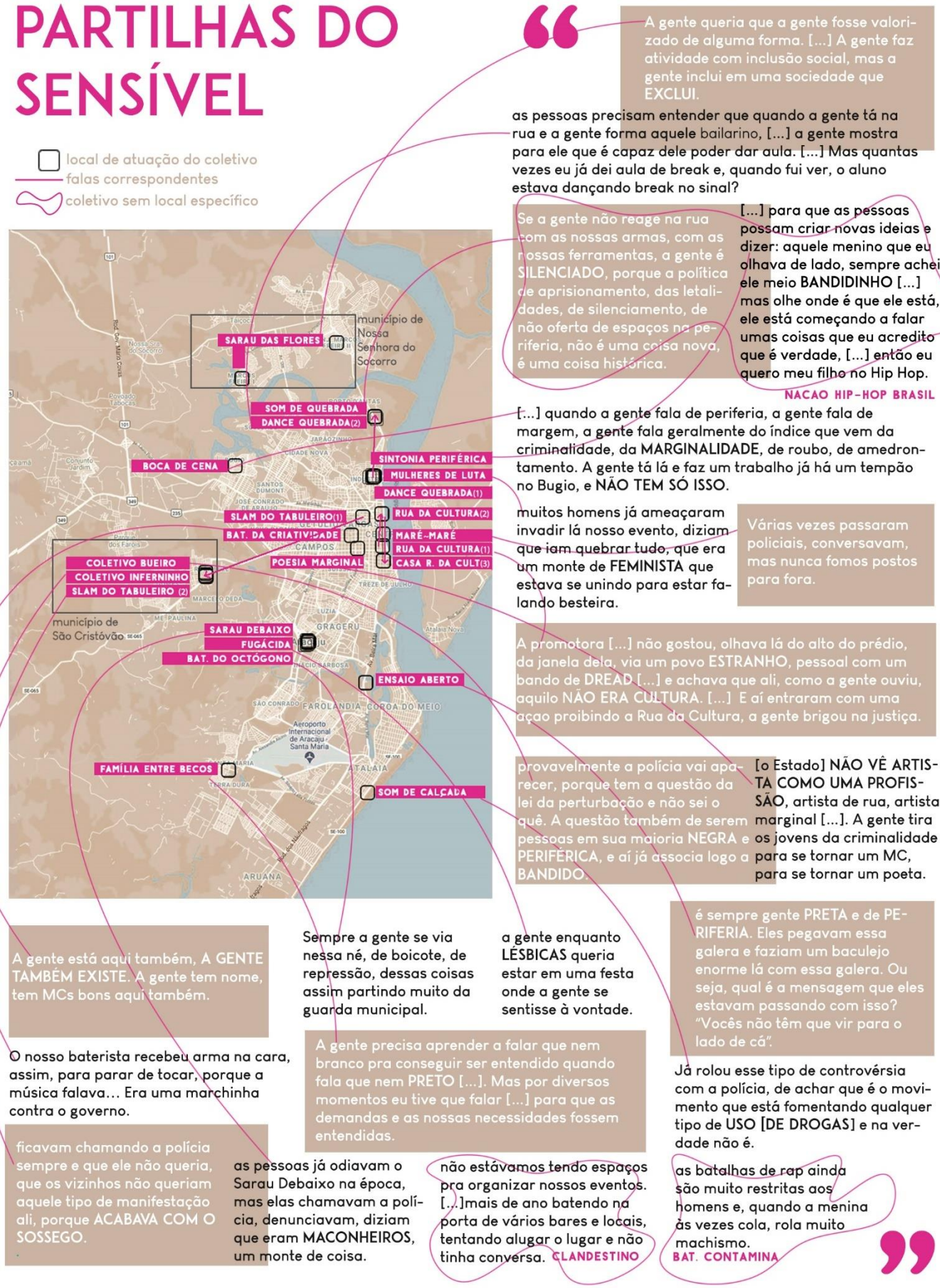
Esse entendimento está ancorado em um consenso da comunidade a respeito de como se distribuem os sujeitos em seus respectivos lugares e funções. Nessa perspectiva, o consenso não traduz uma uniformidade de opiniões, significa um "acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado" (idem, 2014, p. 67).

Os modos de dizer, portanto, não se referem à capacidade própria desses sujeitos de falar, mas sim a uma capacidade de possuírem *logos*, termo aristotélico que se diferencia do mero instrumento da voz (*phoné*) e refere-se à palavra que pode ser compreendida entre seus pares e que compõe a esfera pública. O *logos*, no entanto, não é naturalizado, pois só se constitui a partir de um reconhecimento oferecido na comunidade (idem, 1996b).

Assim, nada é visível ou invisível por si só, mas sim a partir do conjunto de operações adjacentes a um entendimento estético que possibilita que determinados corpos sejam vistos, enquanto outros não. "Foi a vontade de ser visto. [...] De ser visto mesmo, de botar a cara e a galera reconhecer. A gente está aqui também, a gente também existe. A gente tem nome", como disse o integrante da Batalha da Criatividade (2021) ao ser perguntado sobre quais intenções nortearam o grupo para a elaboração de suas ações.

Uma dimensão que aponta para os regimes de visibilidade-invisibilidade permeia essa fala, assim como muitas outras dentre os diferentes coletivos acompanhados por essa pesquisa. Ao colocar esses enunciados em paralelo ao espaço urbano, como mostra a Figura 94, buscamos também observar como esses referenciais sensíveis se dão a partir do momento em que os coletivos ocupam os diferentes territórios da cidade.

Figura 94 – Partilhas do sensível*



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

* As sobreposições das caixas de texto indicam que se trata de duas falas de um mesmo entrevistado.

Ao vincular a realização das práticas artísticas com a vontade de ser visto, o integrante da Batalha da Criatividade revela um desvio do sensível pré-estabelecido a partir da invenção de novos modos de subjetivação. Nesse sentido, "por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência". (RANCIÉRE, 1996a, p.47)

Há maneiras desses sujeitos serem identificados pela comunidade que destoam da subjetivação estabelecida por suas ações coletivas no espaço público urbano: pessoas LGBTQIA+ transferem as relações afetivas domésticas para o espaço público na Fugácida quando pautam a realização de uma festa onde possam vivenciar efetivamente seus vínculos afetivos na cidade. Mulheres (Mulheres de Luta e Batalha ContaMina) evidenciam os lugares renegados a elas ao mesmo tempo em que os ocupam. Coletivos que se nomeiam periféricos (Boca de Cena, Som de Quebrada, Sintonia Periférica, Poesia Marginal, Família Entre Becos) subvertem o movimento dos corpos estereotipados à criminalidade no espaço da rua, assim como também se observa nas falas do Coletivo Bueiro, Família Entre Becos e Ensaio Aberto em relação aos estigmas raciais identificados por suas experiências.

Ou seja, por meio de tais ações, os corpos se mostram de modo discrepante àquilo que se espera deles. Dessa forma, os coletivos podem revelar a "forma específica do dano" (idem, p.47), que representa "a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo 'entre' eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada" (idem, p. 40).

Como exposto no capítulo 2, são muitos os formatos de intervenções no espaço público elaboradas pelos coletivos, abrangendo performances, intervenções carnavalescas, peças teatrais, saraus literários, danças de rua, apresentações musicais, *slams* de poesia, batalhas de rap, entre outras. Consideradas sob a análise de Ranciére, entende-se que suas dimensões estéticas atuam na reconfiguração do sensível, produzindo desarranjos no caráter consensual do corpo social, turvando a identificação desses sujeitos e desses espaços em que realizam suas ações.

Sujeitos "estranhos", como enunciado pelo Rua da Cultura, são leituras de uma ordem policial que não concede a viabilidade desses indivíduos pautarem tais questões. É também por esse motivo que alguns coletivos são associados à desordem e/ou ao consumo de drogas

ilícitas (Sarau Debaixo, Som de Calçada, Slam do Tabuleiro, Coletivo Inferninho), remetendo ao uso de um discurso conservador que legitima o gerenciamento desses corpos na tentativa de inviabilizar suas possibilidades de enunciação.

> A bem conhecida lógica policial que julga que os proletários militantes não são trabalhadores, mas desclassificados, e que as militantes dos direitos das mulheres são criaturas estranhas a seu sexo tem, afinal de contas, fundamento. Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela. (RANCIÉRE, 1996a, p.48)

Enquanto a polícia, conforme entendida pelo autor, trabalha para manter o consenso da partilha estabelecida, a política é justamente o que abala esta organização. A política embaralha os códigos que sustentam o regime do sensível da comunidade, fazendo perceber, de modo paradoxal, aquilo que escapava ao regime sensível vigente.

Assim, o destino político se dá não na capacitação do próprio sujeito de falar, mas sim na reconfiguração do regulamento sobre o que é considerado *fala* – e não apenas ruído. Dessa forma, a política se faz pelo dissenso, habitando precisamente o momento em que esses seres falantes, que anteriormente não tinham o direito de serem contados, passam a sê-lo. A política está sempre em relação à polícia, possuindo como aspecto central o desentendimento entre essas duas lógicas contraditórias: a da partilha da comunidade e a da igualdade pautada pelos "sem-parte" que escancaram, através de sua própria existência, o dano.

Esse ponto ao qual a análise de Ranciére nos leva é prolongado para outras questões que a visualização dos atores em rede acarreta. A partir da rede, recoloca-se a questão de como esses atos de enunciação são feitos, "qual é o veículo que transporta a forma política de se ligar?" (LATOUR, 2008, p.13). Retomando uma leitura via teoria ator-rede presente em todo este trabalho, considera-se possível construir pontes entre os pensamentos de Latour e Ranciére, embora se reconheça que ambos partem de abordagens distintas - e, portanto, recorreremos também à demarcação das diferenças necessárias.

Para Latour, o exercício da política não é próprio de instituições ou determinados grupos sociais, mas das traduções da enunciação política (o continente próprio dos atos de fala), da "[...] palavra curva, capaz de traçar, ou retraçar provisoriamente, seu invólucro"

(LATOUR, 2008, p.20). Encontramos neste ponto certa semelhança com o conceito da política proposto por Ranciére, visto que ambos partem de uma condição de enunciação dos sujeitos que reconfiguram seus enquadramentos de fala. Entretanto, há diferenças significativas no tocante à construção da argumentação dos dois autores: enquanto Ranciére se interessa pela constituição da partilha do sensível, compreendendo como tais enunciações são submetidas a condições de validade ao fazerem parte da comunidade ou ao produzirem dissensos neste corpo comum, Latour adentra ao reino das traduções, buscando ver, através da própria enunciação política, os outros agregados que se fazem presentes:

> O abismo é infinito entre o enunciador inscrito no discurso e o enunciador que ocupa um lugar escondido daquele que "faz falar". Mas [...] este lugar não é por isso implícito, inacessível ou simplesmente pressuposto: ele é ocupado por uma proliferação de atividades; posso ver aquele que me faz obedecer; posso me fazer ver por demonstrações daqueles que pretendem falar em meu nome. (LATOUR, 2008, p. 32)

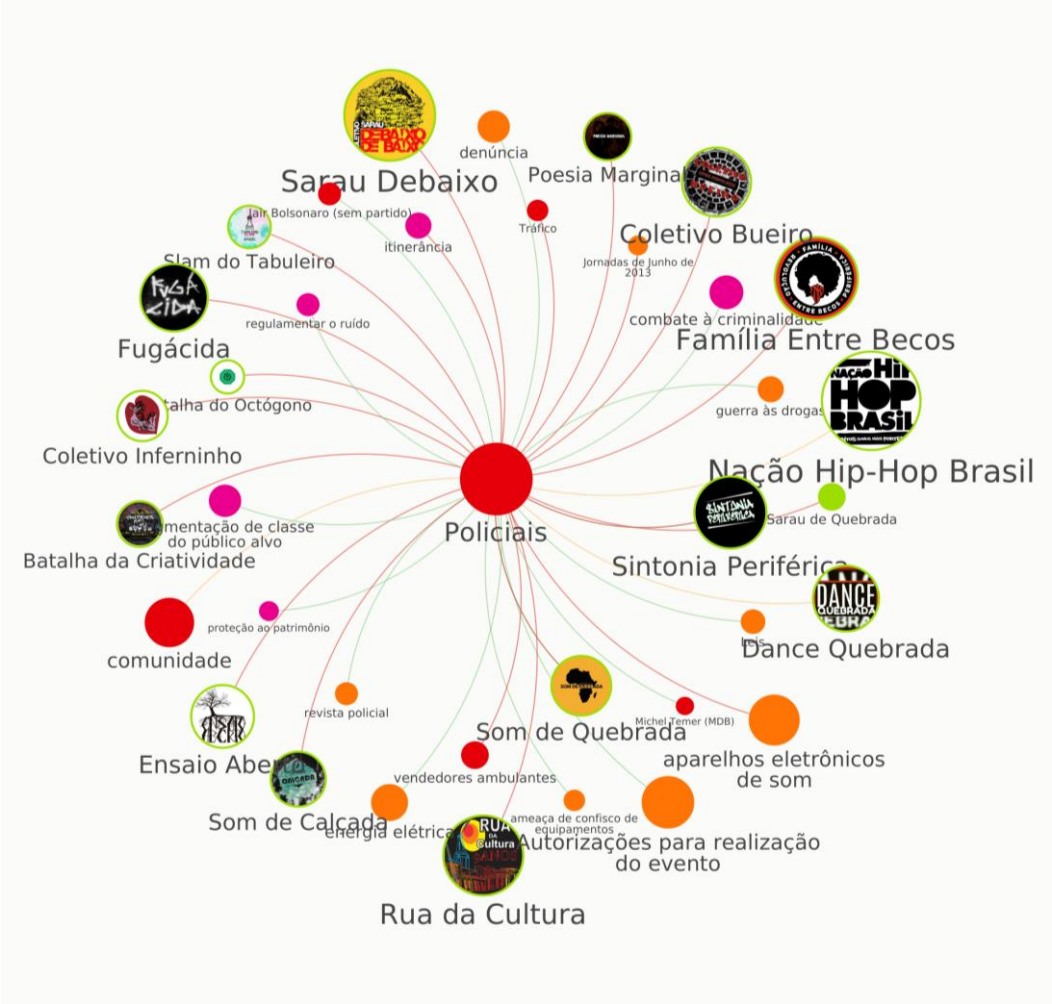
Isso significa que é preciso olhar para as relações que mediam as enunciações dos coletivos. Ou seja, considerar que todas as falas colocadas até então – que ajudaram a construir o panorama dos coletivos entrevistados – se articulam com demais elementos da rede. Para o autor, o logos "designa todos os embaraços de fala, que estão no centro da coisa pública" (LATOUR, 2004, p. 379). Nesse sentido, o que a cartografia ator-rede revela é como as possibilidades da ação política dos coletivos artísticos no espaço público se dão por meio de articulações.

Além disso, é precisamente pela constituição de vínculos com a rede que a lógica policial é reunida, configurada e sustentada por outros actantes. Por tal reconhecimento, é preciso perguntar "qual é este tribunal, esta polícia desconfiada que vigia sem cessar a expressão política? [...] O falar político aceita ser julgado por um juiz mais exigente, que define os critérios de validade destes atos de fala" (idem, 2008, p.15).

Na Figura 95 estão expostas as conexões diretas efetuadas com a baixa polícia (os agentes policiais estatais propriamente ditos) na cartografia ator-rede elaborada. Através do grafo, é perceptível que a maior parte dos coletivos se vincula a esse nó em relações de controvérsias, ou seja, vivenciando confrontos com os policiais. Além disso, a rede mostra por quais caminhos, a partir de que materiais e por meio de que instrumentos a ordem

policial produz suas mediações nas ações realizadas pelos coletivos em prol da manutenção da partilha do sensível consensual.

Figura 95 – Conexões diretas dos policiais



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

É possível observar na figura que as associações realizadas pelos policiais, que contribuem para a manutenção de suas funções, abrangem os documentos que permitem autorização para realização dos eventos, a ameaça de confiscos de equipamentos, as leis, denúncias, a revista policial, o discurso da guerra às drogas e a manipulação da energia elétrica pública, somados aos interesses de regulamentar o ruído, combate à criminalidade, proteção ao patrimônio, segmentação de classe do público alvo e a repercussão de governos antidemocráticos – por citações diretas dos coletivos referindo-se aos governos de Michel Temer (MDB) e Jair Bolsonaro (sem partido). São todos, portanto, vínculos reconhecidos

pelos integrantes dos coletivos artísticos que reforçam a distribuição dos seus corpos em lugares e funções pré-determinadas.

A presença dos não-humanos na estabilização do exercício policial e a forma como cada coletivo relaciona-se com esses elementos merece destaque, algo que será aprofundado no tópico 3.3, “um olhar para os não-humanos”. O mesmo acontece com as referências aos últimos governos federais – respectivamente, de Michel Temer (2016-2018) e Jair Bolsonaro (2018-em andamento) – como atores que fomentaram os embates provocados pelas forças policiais. Tais atores constituem, na verdade, em uma trama complexa referente aos recentes acontecimentos do contexto nacional e estão relacionados a um forte apelo a tendências antidemocráticas, assunto que será retomado no tópico 3.4.

O foco, nesse momento, é evidenciar os impactos verificados na atuação dos coletivos a partir das relações que se estabelecem com os policiais. Ainda segundo Ranciére, “é a fraqueza, e não a força dessa ordem [policial] que incha em certos estados a baixa polícia, até encarregá-la do conjunto das funções de polícia. (RANCIÉRE, 1996a, p. 41). Ou seja, a polícia enquanto agente estatal torna-se mais presente justamente nos espaços e tempos em que a ordem se encontra em vias de contestação. A presença da baixa polícia com sua centralidade e amplo alcance na cartografia demonstra, portanto, um momento de fraqueza da distribuição vigente do sensível que o conjunto de coletivos suscita.

É interessante perceber que a grande maioria dos coletivos vivencia o mesmo tipo de relação controversa com os policiais. Quando consideramos as variadas práticas artísticas apresentadas no segundo capítulo em conjunto com os interesses que os coletivos manifestam, mesmo aqueles cujas atividades inicialmente não remetiam a uma consciência de enunciação política – alegando, por exemplo, apenas a busca por lazer – vivenciaram conflitos semelhantes com esses agentes.

É o caso do Som de Calçada (2021), que durante a entrevista relatou que a atividade promovida pelo coletivo “foca mais realmente na arte, em ocupar o espaço com arte, sem estar trazendo questões ou indagações políticas”. Mesmo assim, a partir da ocupação do espaço público, o grupo vivenciou episódios de controvérsias com os policiais, cuja resolução se deu precisamente ao recorrer a demais coletivos artísticos que atuavam na cidade à época:

> Já teve um momento da polícia tentar vetar o som e chegar lá com certa truculência e acabar com o Som. Só que a gente fez um movimento de contrapartida com isso, se organizou até com outros coletivos e, no outro domingo, quando a polícia chegou lá para acabar de novo, a gente já estava meio que preparado, tinha advogado, tinha uma vereadora com a gente, aí quando o policial veio dar ordem de encerramento da parada, a galera já estava preparada (SOM DE CALÇADA, 2020).

O Ensaio Aberto, outro exemplo, relata que esse reconhecimento do caráter político da ocupação do espaço público se deu em meio ao processo: "sendo muito sincero, a gente não começou muito político, a gente foi sendo político, foi crescendo político [...]. A gente estava muito mais preocupado com a cena cultural em si mesmo do que com a cena política. Isso foi crescendo depois na gente" (ENSAIO ABERTO, 2021).

Disso advém que as relações entre os coletivos artísticos e os espaços públicos concebem potenciais reconfigurações da ordem do sensível, mesmo que por vezes os próprios sujeitos implicados nesses grupos não identifiquem tal possibilidade de modo prévio. Por vezes, é por meio da ocupação do espaço público que esses sujeitos se reconhecem como sujeitos do litígio, construindo gradativamente a subjetivação política.

Nesse sentido, o espaço público torna-se também um enunciador implícito que "faz falar", retomando-se aqui a expressão utilizada por Latour (2008, p. 32), como um elemento que participa da composição dos enunciados realizados pelos próprios coletivos. O modo como esse espaço público é vigiado e controlado pela entidade policial é principalmente uma forma de ordenamento desses corpos, de conter a promessa do dissenso que suas práticas podem expor.

Desse modo, enquanto a ordem policial trabalha para a manutenção das invisibilidades inferidas na partilha do sensível vigente, a atuação dos coletivos artísticos no espaço público pode romper com o caráter consensual que ela preserva. Junto a isso, cabe investigar a distribuição do sensível operada não apenas por essa baixa polícia, mas por todos os elementos que constituem a ordem policial na rede.

3.2 Comunidades múltiplas e seus territórios

Como nos adverte Ranciére, a baixa polícia, aparelho repressor do Estado, é apenas uma pequena parte daquilo que organiza a partilha do sensível. A lógica policial permeia a vida cotidiana, de forma que os coletivos precisam lidar, antes de tudo, com a mediação realizada pela própria comunidade, ao vivenciarem um mundo em comum que vai muito além da presença dos aparatos estatais. Talvez por esse motivo, na cartografia ator-rede, o nó referente à "comunidade" apareça tão próximo ao nó dos policiais, algo que pode ser visto inclusive na Figura 93 anteriormente apresentada. A fala do Slam do Tabuleiro sobre essa implicação é bastante representativa:

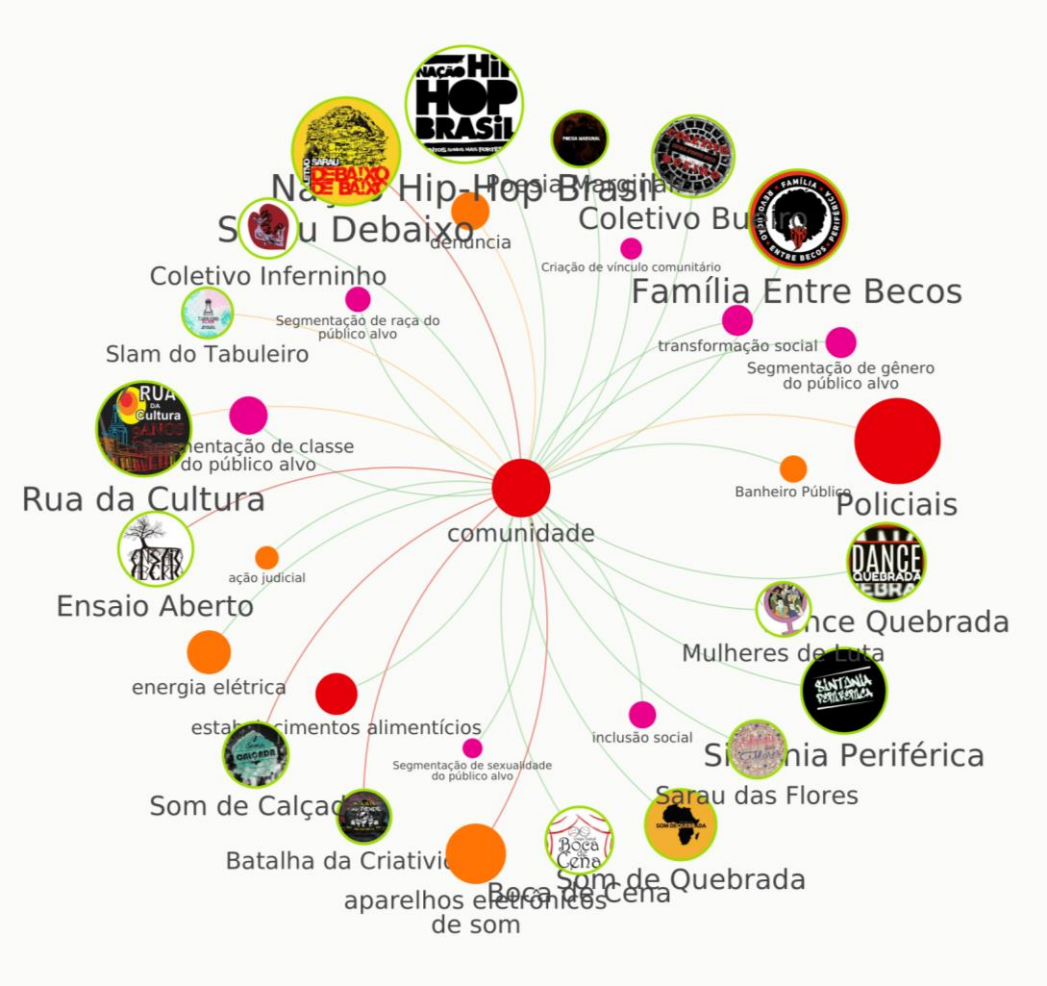
> Agora, quando a gente foi fazer a final, a gente quase não ia fazer, e por conta de que? Porque a gente tinha medo, tá ligado? Porque estava muito perto das eleições, a gente estava vivendo aquela semana de violência muito grande, que morreu Moa do Katendê, enfim. Então a gente começou a sentir uma coisa que a gente não sentia na época, que era um medo de alguém passar com o carro e atirar na gente, bota fé? [...] a gente tava noiado, extremamente noiado com aquela violência toda. Então hoje é muito diferente de antes nesse sentido, assim, que a repressão é maior, não é por conta que Bolsonaro ganhou a eleição que obrigatoriamente ele vai mandar e chegar aqui, não, não é isso. É que essas pessoas que votaram nele, que hoje sentem-se representadas, elas sentem o dobro do poder que elas tinham antes, porque elas se sentem legitimadas pela presença dele na presidência, então são dessas pessoas que a gente tem medo, não é necessariamente dele, nem do governador. (SARAU DEBAIXO; SLAM DO TABULEIRO; 2020)

Ou seja, é antes o ordenamento da própria comunidade que rege o aparecimento dos corpos por meio da partilha do sensível estabelecida. No entanto, as relações vivenciadas com a comunidade na rede são complexas, revelando diversas facetas contidas nesse mesmo termo. Assim, esse tópico aprofunda a análise sobre a conexão estabelecida entre coletivos artísticos que atuam nos espaços públicos e as múltiplas comunidades a que eles se referem, demonstrando que a dimensão territorial possui um papel fundamental nessa distribuição do sensível.

Algo que a princípio chama atenção nessa rede é que a comunidade é colocada, nos termos usados pelos coletivos, como um elemento que se relaciona de forma ambígua com a baixa polícia. Ao nos aproximarmos do nó que representa a comunidade na rede, como é visto na

Figura 96, isso é explicado pelo fato de que as conexões que se estabelecem entre a comunidade e os coletivos são bastante divididas entre associações e controvérsias. Ou seja, enquanto alguns grupos constroem boas relações com as comunidades envolvidas, outros relatam terem vivenciado conflitos a partir dela.

Figura 96 – Conexões diretas da comunidade



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

Isso significa que, quando os diferentes coletivos falam de comunidade, eles não falam de um conjunto homogêneo. É preciso separar a comunidade consensual, única e coesa, das diversas comunidades possíveis, incluindo aquelas que constituem comunidades do litígio, dos próprios sujeitos que experienciam em conjunto o dano. Assim, as comunidades múltiplas articulam suas conexões a depender de seu referencial situado.

Tal aspecto é evidenciado, também, ao verificarmos os interesses associados com a comunidade no grafo (Figura 96). De um lado, alguns coletivos apontam que a comunidade está ligada a uma série de interesses que remontam a segmentações quanto às pessoas e públicos envolvidos na realização das ações, por questões que remontam às classes sociais, gênero, raça e sexualidade das pessoas envolvidas nas práticas artísticas realizadas. Nesses casos, os coletivos citam a comunidade como elemento instituinte de um processo de segregação social, de modo que os coletivos que assim percebem a comunidade vinculam-se a ela a partir de relações de controvérsias.

Por outro lado, alguns coletivos buscam estabelecer possibilidades de transformação e/ou inclusão social, associando esses interesses à necessidade de adesão da comunidade às ações artísticas realizadas. Estes últimos são coletivos que querem atingir os bairros em que atuam, sendo imprescindível uma boa aceitação da comunidade para que suas práticas possam fomentar processos que incluam a participação dessas pessoas.

Ao colocarmos os relatos dos integrantes dos coletivos em paralelo com o território de Aracaju, como mostra a Figura 97, percebe-se que há uma relação territorial marcada entre essas duas diferenças. Os coletivos nomeadamente de periferia (Boca de Cena, Dance Quebrada, Família Entre Becos, Mulheres de Luta, Sarau das Flores, Som de Quebrada e Sintonia Periférica — estes dois últimos fazendo parte também da Nação Hip-Hop Brasil), buscam construir relações de parceria com a comunidade, enquanto os outros coletivos, que atuam em bairros de maior poder aquisitivo e centrais frequentemente relatam episódios de desentendimentos entre o coletivo e a comunidade.

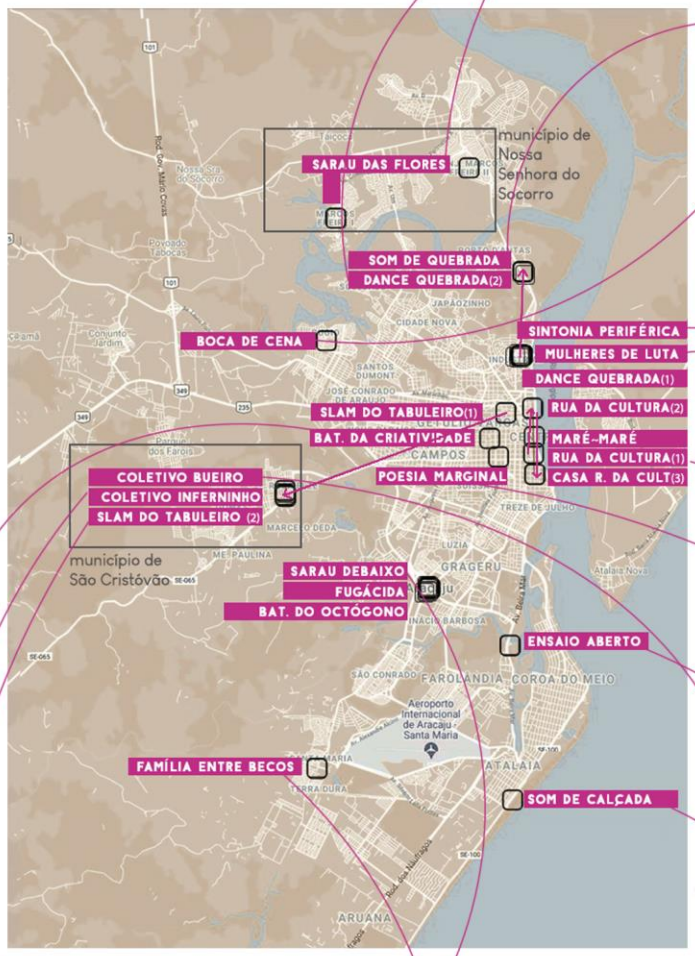
O Poesia Marginal consiste em uma exceção a isto, pois apesar de realizar suas ações na Praça da Bandeira, localizada no Centro da cidade, não cita embates com a comunidade, associando-se àquele espaço a partir da construção de um vínculo anterior, com pessoas em situação de rua que se alojavam naquela praça, como frisado pelo grupo na Figura 97. Volta-se, portanto, ao que foi comentado anteriormente sobre a configuração de comunidades do litígio, que evidenciam os sujeitos sem-parte em tal disposição social.

Coletivo Inferninho, Coletivo Bueiro e Slam do Tabuleiro são três grupos que também se colocam em relações de associação com a comunidade, mas neste sentido possuem uma relação diferente do contexto periférico dos outros grupos citados. As ações desses grupos foram realizadas no bairro Rosa Elze, pertencente a São Cristóvão, município conurbado a

Figura 97 – Comunidades múltiplas

COMUNIDADES MÚLTIPLAS

local de atuação do coletivo
falas correspondentes



parceria a gente tem com a comunidade, porque se a gente pegar autorização e a comunidade não aceitar, não adianta fazer.

A comunidade fornece energia quando a gente não consegue energia pública. Essa questão de "ah, não tem um banheiro público", então a comunidade também ajuda, e também é uma via de mão dupla, porque a gente acaba consumindo dessa comunidade.

quando a gente foi para o Porto Dantas de fato foi para pensar como é que a gente poder devolver a essa comunidade todo esse acúmulo periférico.

A gente começa, por exemplo, a dialogar, a fazer parcerias com os microempreendimentos que ficam em torno da praça, como lanchonete, como pizzarias [...] Então a Blitz Cultural acontece nessa grande rede de parceria.

a gente queria levar para dentro da comunidade para que as pessoas pudessem ter uma consciência, e principalmente as mulheres que estavam dentro daquele local.

no Sintonia Periférica, religiosamente a gente tinha um debate. A gente movia a comunidade pra lá pela programação cultural, porque era o que atraía. [...] E ali a gente colocou assuntos como a redução da maioridade penal, sobre a terceirização do trabalho, sobre a questão das leis de droga, sobre a questão de aprisionamento em massa, racismo estrutural, machismo, luta feminista interseccional, ocupação do espaço público... Então, botar as pessoas pra debater assuntos pertinentes à realidade que aquele cara, de um certo modo, estava anestesiado por uma série de coisas.

Lógico que aquele amontoado de pessoas que faziam parte de um segmento diferente do que era padronizado dentro da sociedade começou a não agradar ali dentro daquele bairro, ali é São José, bairro São José, né, que é classe média, classe média alta, classe média tradicional.

Movimento de rua, movimento cultural marginal, não é aliado de governo e prefeitura não. É aliado da rua, da periferia, das comunidades e da gente que tá aqui.

um irmão nosso, irmão de cor, morava ali naquela praça, que é o Mano SP. [...] e a gente criou uma espécie de família mesmo, que frequentava aquele espaço e que se fortalecia ali.

Vinham pessoas da cidade toda, isso é certo, a gente sabe disso, mas assim, a recepção do próprio bairro, do próprio envolto, da própria comunidade daquele bairro não recebia bem as pessoas que chegaram lá, sabe?

eles não estavam gostando porque afeta o pessoal dos bares, querendo ou não, está ali ocupando o estacionamento, sabe? Tem a questão do estacionamento, a questão dos bares, que são empresários que já têm influência com outras pessoas, com políticos, aí já caíram em cima.

Por incrível que pareça, uma situação que a gente queria abraçar virou contra nós, que foi a comunidade. A comunidade denunciou.

as pessoas já odiavam o Sarau Debaixo na época, mas elas chamavam a polícia, denunciavam, diziam que eram MACONHEIROS, um monte de coisa.

a gente foi para a Praça [...] por achar que a comunicação seria melhor com a galera da comunidade, para a gente atingir também não só o público universitário.

a gente queria fazer algo com a nossa comunidade que não desse treta, tá ligado? [...] A gente tem uma das comunidades com maior índice de criminalidade de Sergipe, é o Santa Maria.[...] Então. a gente tem muito a agradecer de dizer que no nosso sarau nunca rolou uma facada [...]. A gente consegue garantir a nossa atividade até 10, 11 horas da noite, saudável, com a galera bebendo, com a galera curtindo, os moleques daqui da quebrada não tira ousadia com as meninas, a gente consegue levar.

as senhorinhas da praça, o pessoal de lá do Rosa Elze mesmo via a movimentação e começava a chegar. Então teve um dia que tinha criança, tinha o pessoal da comunidade, as senhoras, saca? Na hora da novela, assim...

Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

* As sobreposições das caixas de texto indicam que se trata de duas falas de um mesmo entrevistado.

Aracaju onde se localiza o *campus* principal da Universidade Federal de Sergipe.

Os três coletivos são formados por estudantes desse *campus* e citam boas relações com os próprios moradores do bairro – embora problematizem a relação que a instituição universitária estabelece com estes. Segundo a pesquisa de Menezes (2011) sobre a dinâmica urbana do Bairro Rosa Elze, "trata-se duma região inserida em perímetro urbano, porém, completamente destacada da área urbana da sede, e muito mais ligada à região periférica de Aracaju" (p. 2). Quando perguntado porque realizava as ações no Rosa Elze, o Coletivo Bueiro (2021) reforça este quesito: "[...] a gente mora aqui na Zona Oeste né, e a gente se organizou enquanto Zona Oeste no movimento. Aqui a Zona Oeste, o Rosa Elze, o Eduardo Gomes, São Cristovão, é um pólo sergipano muito forte de arte e cultura, principalmente arte marginal".

Há ainda dois coletivos que estabelecem conexões ambíguas com a comunidade: a Rua da Cultura e o Slam do Tabuleiro. São casos representativos, porque correspondem a grupos que migram de espaços na cidade, como apresentado no capítulo 2. O primeiro, depois de conflitos que culminaram em uma ação judicial, realiza uma parceria com a Prefeitura de Aracaju, passando a ocupar um espaço destinado especificamente para este fim, e portanto conciliando-se com a comunidade. Nesse caso, verifica-se um processo que remete a uma incorporação das ações do coletivo aos interesses da gestão municipal, visto que seu deslocamento para o entorno dos mercados recém inaugurados no Centro Histórico da cidade foi encarado como uma possibilidade de "[...] trazer pessoas para o Centro Histórico, que havia sido reformado mas ainda não contava com nenhuma proposta de revitalização" (INFONET, 2006), conforme relatado por um dos integrantes do coletivo em entrevista concedida à imprensa em 2006.

O segundo refere-se ao deslocamento territorial do Slam do Tabuleiro, um coletivo que sai do Centro da cidade, onde ocupou uma posição de embate com a comunidade, para a região do Rosa Elze, estabelecendo com esta uma relação de associação. Percebe-se, nesse caso, uma mudança de postura que remonta, mais uma vez, à aproximação da dinâmica dos demais grupos periféricos.

Essas configurações vistas através da rede refletem como os territórios estão completamente imbricados de modo a constituir as relações que os coletivos estabelecem com suas comunidades. Se tomarmos como premissa a afirmação de Ranciére de que a

partilha do sensível se dá no âmbito da comunidade, em que a polícia trabalha para o consenso desta e a política para o dissenso, é preciso pensar em como os vários regimentos do comum se apresentam em diferentes partes da cidade. As partilhas não são unânimes, e a investigação acerca dos critérios sensíveis de disposição policial ou enunciação política deve ser, também, colocada espacialmente na cidade.

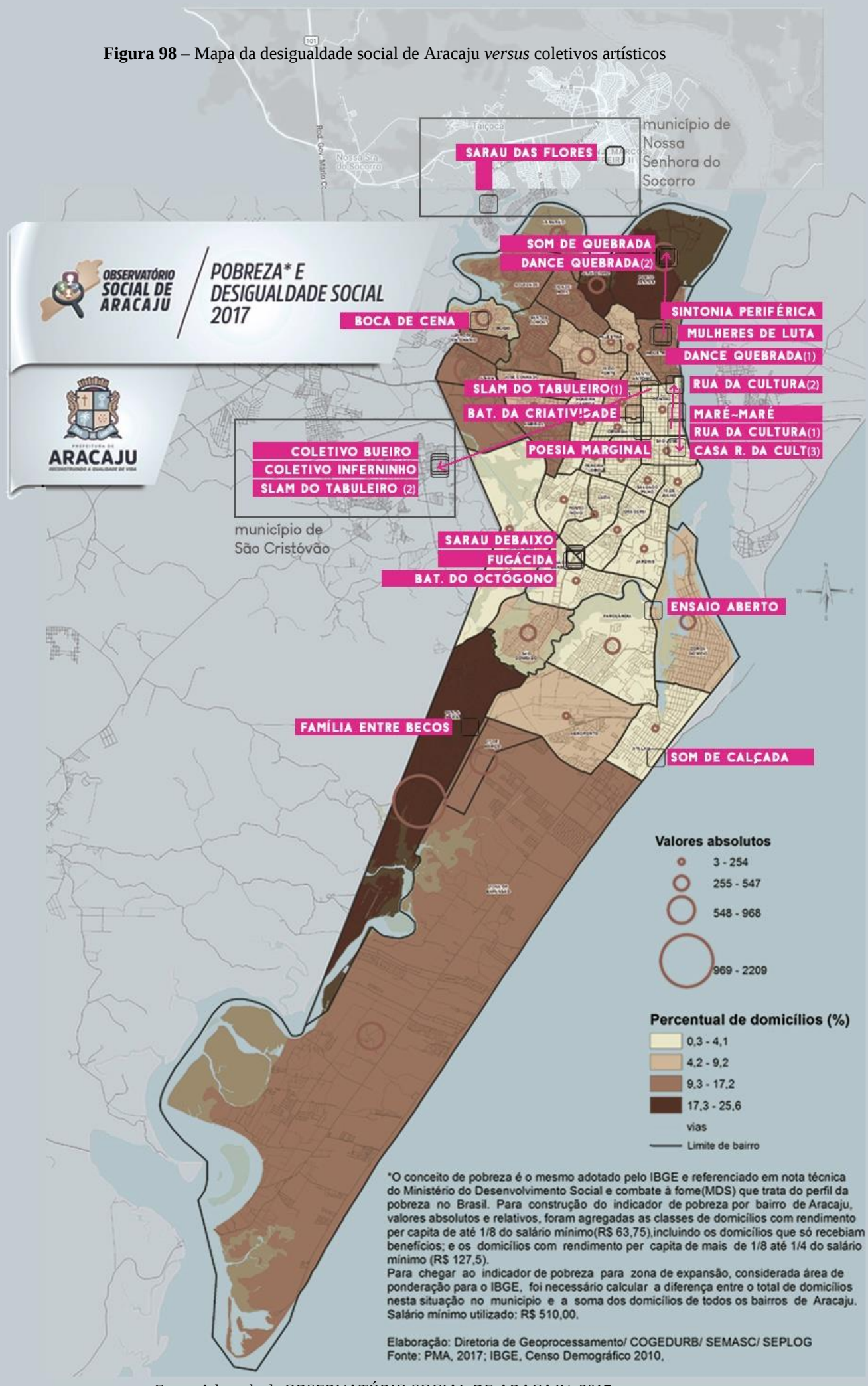
Como visto, existem diferenças de tratamento dos coletivos em relação às suas múltiplas comunidades, e isto torna-se evidente quando comparamos os coletivos que atuam em áreas periféricas com os coletivos que atuam em centralidades[19] da cidade. A Figura 98 e Figura 99 mostram, respectivamente, o Mapa da Desigualdade Social de Aracaju (2017) sobreposto à localização dos coletivos estudados e o Mapa de Centralidades de Aracaju (2014), também em relação à localização dos coletivos.

A partir do Mapa da Desigualdade Social de Aracaju, referente ao ano de 2017, percebe-se que os domicílios em situação de pobreza concentram-se nas áreas mais periféricas da cidade, estando "localizadas nos extremos norte e sul, em regiões cuja ocupação tem ocorrido de forma desordenada nesses últimos anos" (Observatório Social de Aracaju, 2019, p.9)". Dentre os coletivos entrevistados que atuam nessas regiões, destacam-se as ações realizadas em dois dos bolsões de pobreza identificados pelo relatório do Observatório Social de Aracaju: o bairro Porto Dantas, onde o Som de Quebrada e o Dance Quebrada realizaram ações, e o bairro Santa Maria, sede da Família Entre Becos. Ainda segundo o relatório, estes bairros

> são pontos com extrema vulnerabilidade social, com famílias vivendo em condições precárias, marcadas por altos índices de analfabetismo e baixa escolaridade, que dificultam o acesso ao mercado de trabalho formal, comprometem as relações sociais no território e relegam a sua população a formas de emprego precárias e até degradantes. (OBSERVATÓRIO SOCIAL DE ARACAJU, 2019, p. 9)

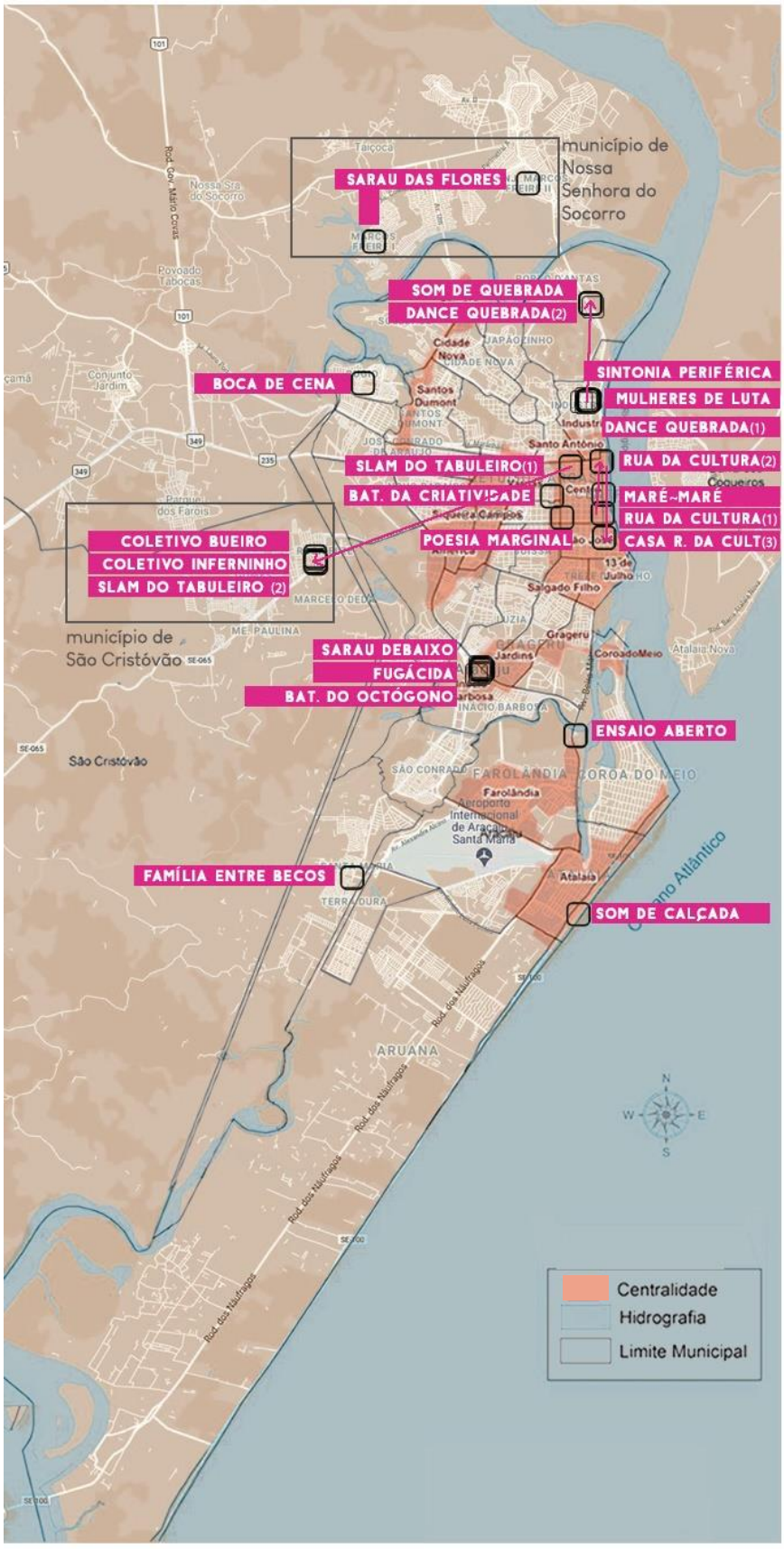
[19] Por centralidade, adota-se o termo elencado no Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Aracaju (2000) e em relatório oficial de Diagnóstico da cidade de Aracaju da Secretaria Municipal do Planejamento e Orçamento (2014), referindo-se a uma condição "[...] resultante da existência de equipamentos e de serviços que atraem fluxos e dinamizam a vida social e econômica, exigindo fluidez" (FRANÇA, 2014, p. 26).

Figura 98 – Mapa da desigualdade social de Aracaju *versus* coletivos artísticos



Fonte: Adaptado de OBSERVATÓRIO SOCIAL DE ARACAJU, 2017.

Figura 99 – Mapa de centralidades de Aracaju *versus* coletivos artísticos



Fonte: Adaptado de FRANÇA, 2014.

Além disso, destaca-se que os bairros com maior índice de pobreza são aqueles onde a ação do Poder Público direcionou, através da implantação de conjuntos habitacionais e remoções realizadas nas mais diversas partes da cidade, a população de menor poder aquisitivo, abarcando os bairros Santa Maria (VIEIRA, 2011), Bugio (LIMA, 2011), bairro onde se localiza o Boca de Cena, e as margens de Nossa Senhora do Socorro (RODRIGUES, 2017), onde aconteceu o Sarau das Flores.

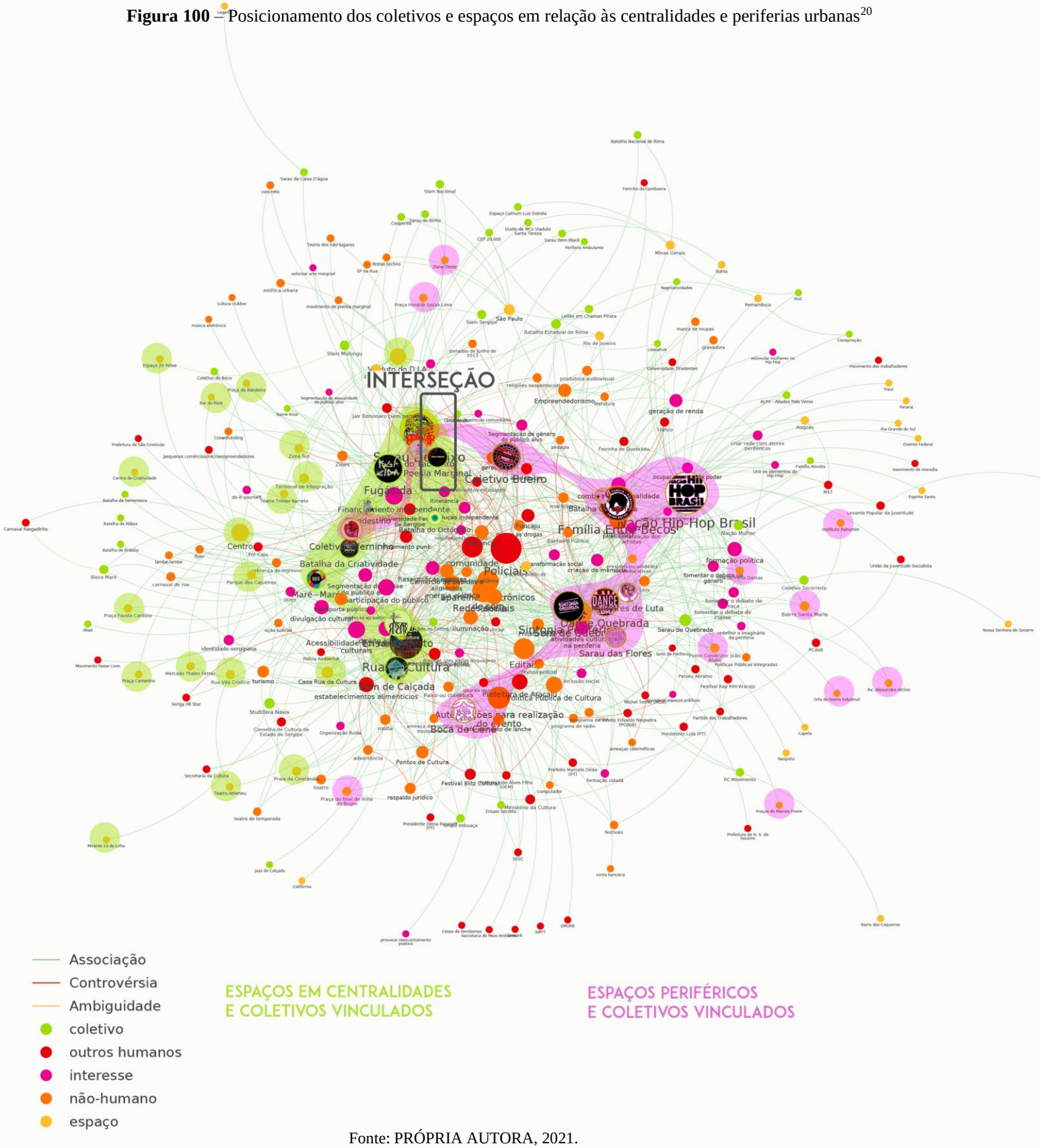
Em contrapartida, entre os coletivos atuantes em centralidades da cidade, conforme apontado na Figura 99, há um adensamento de coletivos que realizam suas ações no Centro (o Rua da Cultura em suas três fases, o Maré~Maré, o Slam do Tabuleiro e o Poesia Marginal) e em bairros imediatamente vizinhos (Batalha da Criatividade). Além disso, Sarau Debaixo, Fugácida e Batalha do Octógono atuaram no Viaduto do D.I.A, localizado em uma centralidade na Zona Sul. Ensaio Aberto localiza-se no limite da centralidade do Bairro Farolândia, no Parque dos Cajueiros, e o Som de Calçada, na centralidade referente à Orla de Atalaia.

Todas estas são áreas cuja centralidade é "resultante da existência de equipamentos e de serviços que atraem fluxos e dinamizam a vida social e econômica" (FRANÇA, 2014, p. 26) da cidade. Portanto, trata-se de espaços onde há um maior fluxo de pessoas e que possuem uma infraestrutura urbana bem consolidada. Dentre estas estão também as regiões mais servidas de áreas verdes da cidade, visto que

> a distribuição desses espaços no tecido urbano dá-se de forma menos concentrada nos bairros da Zona Norte e Oeste, além da precariedade e da falta de estrutura e de conservação. Por outro lado, a Zona Sul e Centro, habitada por uma população de maior renda, é bem servida de praças e parques, como o da Sementeira, dos Cajueiros, Calçadão da Treze de Julho. (FRANÇA, 2014, p. 141)

Essas diferenças territoriais nos permitem pensar nas diferentes maneiras com que esses espaços da cidade participam do atar e desatar de vínculos que co-engendram as ações artísticas realizadas pelos coletivos. Se a polícia zela, antes de mais nada, pela manutenção da distribuição do sensível, desses modos de dizer, ser e fazer, reservando aos corpos suas formas de aparição específicas, encontramos nos territórios também uma face dessa lógica policial. A Figura 100 demonstra como o posicionamento dos nós na rede, ao se colocarem em articulação com os vários atores citados, é em grande medida estabelecido pelo modo como esses coletivos se articulam aos espaços da cidade.

Figura 100 – Posicionamento dos coletivos e espaços em relação às centralidades e periferias urbanas[20]



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

[20] Para melhor visualização e interação com a cartografia, é possível acessar o link: https://marianecs.kumu.io/espaco-publico-em-disputa

Ainda que os coletivos apresentem particularidades em seus posicionamentos e atuem em variados espaços da cidade, ao verificarmos a posição dos seus nós na cartografia, é possível identificar certos agrupamentos. No grafo da Figura 100, destaca-se a concentração dos coletivos que atuam nas regiões de centralidade da cidade do lado esquerdo desse grafo, assim como do lado direito verifica-se a concentração dos coletivos que atuam em regiões de periferia urbana.

Isso indica uma certa semelhança no conjunto de conexões estabelecidas por tais coletivos agrupados. Ou seja, os posicionamentos dos nós referentes aos coletivos demonstram que os espaços aos quais eles se vinculam parecem exercer grande influência no modo como esses coletivos se posicionam. Assim, a distribuição dos coletivos nos territórios da cidade reverbera todo um conjunto de outras relações que repercutem em suas enunciações. A Família Entre Becos, por exemplo, faz questão de evidenciar esta perspectiva em suas formas de ação:

> As famílias que eu falo, do movimento periférico, com todo respeito aos coletivos e todo o trabalho dos coletivos, mas enquanto eu estiver falando, esquece o Sarau Debaixo, o Ensaio Aberto e o Som de Calçada, são outras perspectivas. Não foram exemplo para a gente, saca? Não serviam de exemplo pro trabalho que a gente queria fazer, que sempre foi dentro das quebradas (FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2021).

No entanto, como a figura também mostra, essa diferença não é rígida, não se constitui um impeditivo para que um coletivo possa se recolocar à medida em que estabelece novas conexões. Não há uma divisão severa, um princípio de oposição entre os dois aglomerados destacados no grafo, e sim formas de se colocar que vão sendo tensionadas por este universo compartilhado.

Além disso, há momentos em que estes fluxos se interceptam, se sobrepõem, se confundem, como é possível ver pela própria interseção entre os dois aglomerados no grafo da Figura 100. O Coletivo Inferninho e o Slam do Tabuleiro, por exemplo, embora tenham atuado em um espaço periférico, o Rosa Elze, estão muito mais próximos das conexões estabelecidas pelos coletivos que atuaram nas centralidades de Aracaju.

Há ainda o caso do Poesia Marginal, que apesar de estar localizado em um espaço de centralidade urbana, visto que esse coletivo ocupa a Praça da Bandeira, localizada no Centro da cidade, se reconhece como um coletivo periférico. No grafo, o nó referente a

esse coletivo está localizado junto ao aglomerado dos coletivos que atuaram em centralidades urbanas. No entanto, o Poesia Marginal é o que mais se aproxima do momento de interseção entre os dois aglomerados, conforme destaca-se no grafo. Isso se explica, inclusive, por este coletivo ser composto por moradores de periferia que produzem enunciações advindas do reconhecimento dessas margens, se autodeclarando "marginais". Assim, apesar de atuarem no Centro, o Poesia Marginal (2020) declara como um dos seus interesses "trazer mais lazer também para o nosso cotidiano, mais lazer para a quebrada".

Não é à toa que, como visto, os grupos que atuaram em áreas periféricas surgem como ações aglutinadoras das comunidades a que se referem. Eles se colocam dentro de uma comunidade dos já repartidos, aos quais são designados frequentemente os piores estigmas frutos da desigualdade social, de modo que o fortalecimento dessa comunidade é almejada pelos coletivos, com noções que perpassam, por exemplo, o pertencimento, a redefinição do imaginário sobre a periferia, a inclusão e/ou transformação sociais.

Já os coletivos que atuam em bairros de maior poder aquisitivo e oferta de infraestrutura urbana relatam, em geral, relações de controvérsia com as comunidades a que se referem. Nesse sentido, tendem a desestabilizar o sentido consensual da comunidade em que se encontram inseridos, pois suas práticas artísticas abrem brechas para a presença de outros corpos – sejam os integrantes dos próprios coletivos ou o público que participa dos eventos –, outros modos de fazer e ocupar o espaço público não previstos ou acordados por esta comunidade.

Ao colocarmos as práticas artísticas em relação aos espaços urbanos, é impossível analisá-los de modo independente, pois o que nasce desse encontro é um elemento inteiramente novo, produtor de sujeitos e espaços que se desencontram de seu destino predeterminado. Vera Pallamin (2013), ao tratar sobre as relações entre coletivos de arte e espaço urbano, vê a possibilidade desse vínculo se estabelecer como um "processo intrinsecamente contraditório, feito ao mesmo tempo de ganhos (como a própria presença dos coletivos de arte) e retrocessos" (PALLAMIN, 2013, p. 112). Baseando-se nos escritos de Ranciére, tal autora entende que

> as práticas artísticas são feitas em meio às divisões do sensível, mas podem deslocá-las [...]. Em outras palavras, trata-se da tensão entre autonomia e heteronomia, e negociar entre estes dois princípios é, simultaneamente, a dificuldade e a potência que se colocam para as proposições artísticas no presente, tendo-se em

> vista as pressões socioculturais em que estão imersas. (ibidem, p. 11)

Os códigos, os regimes de enunciação e as possibilidades do acontecimento próprio da política são criados à medida em que se colocam questões vivenciadas por esses corpos nos espaços da cidade. A dimensão estética presente em novas partilhas do sensível dá-se, inevitavelmente, pela desestabilização desses territórios, pelo estranhamento do que são, inclusive, as fatalidades apontadas pelos relatórios de dados, pelas cartografias oficiais, pela natureza dos diagnósticos. Esse talvez seja o impulso inicial que permeia as ações dos coletivos, pois cada um, à sua maneira, busca se recolocar diante das divisões do sensível às quais estão destinados:

> Quando saiu o mapa da violência, que colocou Aracaju e [Nossa Senhora do] Socorro, e Socorro tá a uma ponte desses dois lugares (do bairro é uma ponte, depois é Socorro), como os lugares mais violentos [...] e a mulher foi fazer uma passagem de jornal de cima da ponte, e apontou para a minha quebrada, tá ligado? E falou assim: "aqui é o mapa que habita a violência, a violência tá aqui". E a ofensiva daquela Guarda Nacional, Força Nacional, que vieram aqueles carros e tal, aqueles aparatos da época do desgoverno Temer, fizeram blitz ali embaixo, nas Avenidas da minha quebrada. Eu tive várias vezes bloqueio de ir comprar um pão. Os caras: "você tá indo pra onde?". E eu: "Pra onde eu vou há 10 anos, comprar um pão, na padaria ali. Eu tenho casa, eu moro aqui". [...] Então é essa ideia de você vigiar para dizer que tá protegendo, mas na verdade está protegendo um outro lado. Tá querendo aprisionar, então vamos reagir. Então a gente tá fazendo tudo isso para criar alternativas. (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020)

No caso citado acima, remete-se à própria referência sensível da comunidade, que associa determinados sujeitos a identificações no sentido de vigiar e controlar seus corpos. Essas identificações dos sujeitos, por sua vez, estão diretamente ligadas à própria identificação dos territórios da cidade: o mapa onde "habita a violência", como no exemplo mencionado pelo integrante do Nação Hip-Hop Brasil, refletiria também a identidade de sujeitos violentos que ocupam esse território.

Percebe-se, à vista disso, como a dimensão policial perpassa a vida comum, reenquadrando e buscando manter determinados regimes de visibilidade. O território surge como um elemento partícipe na construção dessas partilhas do sensível. As práticas artísticas

exercidas pelos coletivos nesses mesmos territórios, por outro lado, mostram-se como uma possibilidade de encontro dissensual que retira os corpos de suas identificações pré-estabelecidas. Assim como na relação paradoxal que se dá pelo ímpeto político – que visa um horizonte de igualdade estabelecido pela inserção na partilha –, as práticas dos coletivos são realizadas em meio aos processos de identificação e controle desses territórios, ao passo em que também tensionam esses mesmos processos.

Assim, ao se colocarem através das práticas artísticas, os coletivos inauguram outras sensibilidades latentes, baseando-se na possibilidade "de criar alternativas" que suspendam, pela ocupação do espaço público, a estabilidade do comum. Nesse processo, os coletivos se associam a vários outros atores imbricados no espaço urbano, de modo que suas ações são tensionadas, deslocadas e transformadas à medida em que se efetivam. As subjetivações destes coletivos são, dessa forma, encaradas em seu caráter polifônico, revelando processos muitas vezes contraditórios, mas cujos modos de fazer são mediados pelos demais elementos em rede aos quais se vinculam.

3.3 Um olhar para os não-humanos

Ao colocar lado a lado as subjetivações coletivas produzidas por estes sujeitos e os territórios ocupados, apresenta-se o próprio espaço urbano como um mediador dessas ações. Além deste foco nas questões territoriais, pode-se verificar muitos outros não-humanos conectados a estes espaços e à ação coletiva, que ajudam a construir, fortalecer e efetivar tais ações, ou produzem efeitos policiais de controle e enquadramento sobre as falas dos coletivos.

A concepção política de Ranciére possui suas origens no pensamento de Aristóteles, que encontrava no homem, diferente de todos os outros animais, o único ser que possui a capacidade de *logos*. Ranciére, no entanto, questiona Aristóteles quanto à suposta naturalidade com que este animal humano é dotado dessa capacidade: "como se reconhece exatamente como um discurso aquele ruído que o animal diante de nós faz com sua boca? Esse reconhecimento não é, justamente, natural" (RANCIÉRE, 1996b, p. 373). O autor aponta como a diferenciação entre *logos* e *phoné* fundamentou, em muitos momentos da

história, regimes de escravidão entre os próprios seres humanos, justificados pelo discurso da animalidade que se vincula à própria partilha do sensível estabelecida pela comunidade.

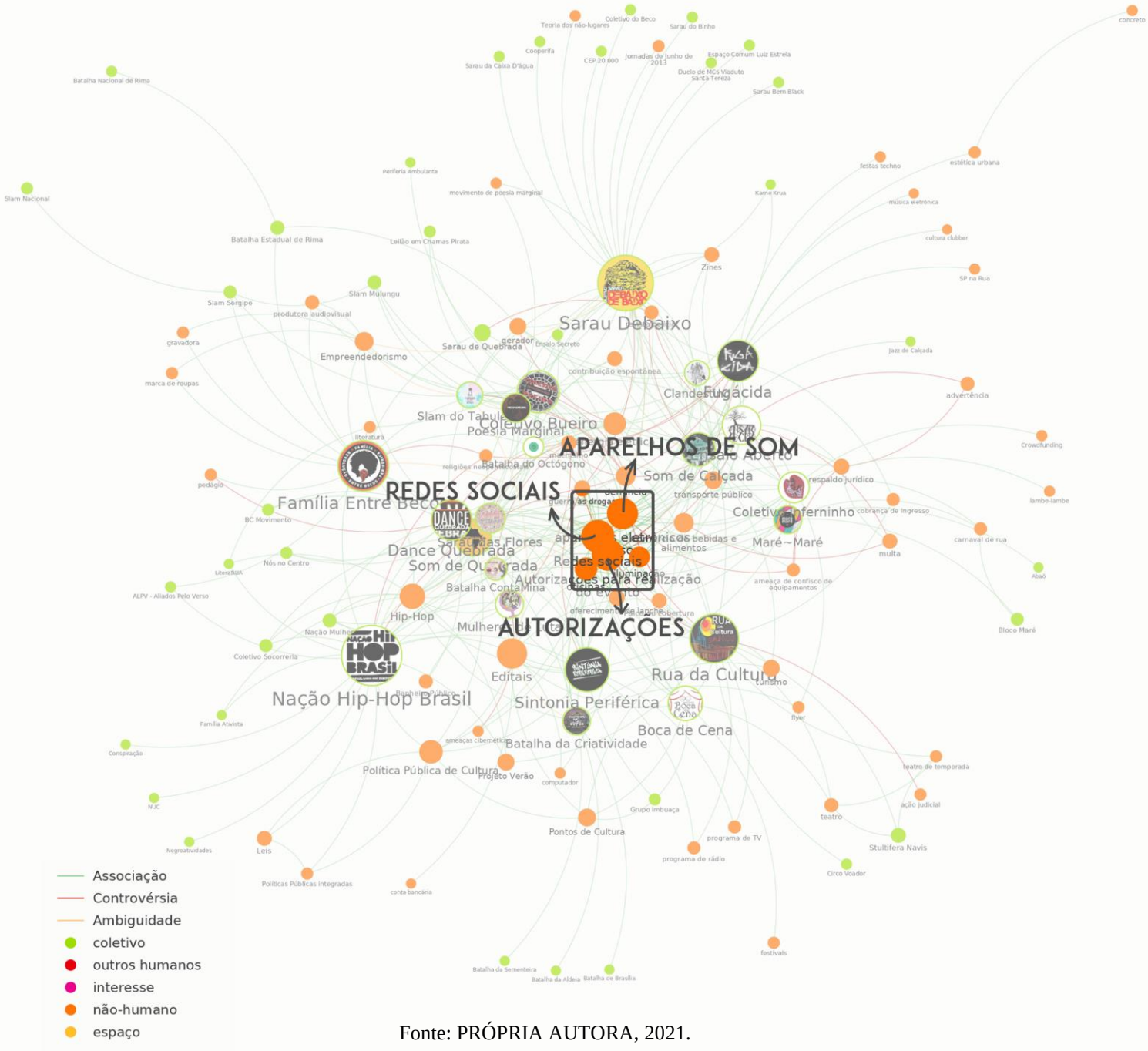
Embora identificando essa questão, Ranciére não descaracteriza o centro da questão aristotélica e permanece ao longo da sua obra tratando a atividade política como assunto exclusivo dos seres humanos. Nesse sentido, a política permanece circunscrita a um limite que não abarca, como propõe a perspectiva latouriana, os não-humanos[21]. O trabalho da pesquisadora inglesa Iwona Janicka promove uma interlocução entre estes dois autores ao identificar que ambos elaboram boa parte de suas produções em torno da mesma questão: quem pode falar, buscando compreender de que maneiras "as formas como entidades mudas e invisíveis ganham voz, tornando-se inteligíveis" (JANICKA, 2020, p.1, tradução nossa).

Mas se o *logos* era aquilo que conformava o animal político, para Latour, "[...] falar não é mais uma propriedade exclusivamente humana" (LATOUR, 2004, p.125). O autor utiliza o conceito de articulação, que ao invés de se constituir pela linguagem humana, é uma propriedade de qualquer elemento do universo. É preciso que os actantes estejam inscritos em sistemas de natureza-cultura para que suas enunciações sejam possíveis. "Não pretendemos que as coisas falem por si mesmas, pois ninguém, nem mesmo os humanos, falam por si mesmos, mas sempre por outra coisa" (ibidem, p.130). Isso significa que precisamos considerar, nos modos de subjetivação analisados, os objetos, instrumentos, equipamentos, materiais, infraestruturas etc. que os constituem em seus papéis políticos.

Inseridos na rede que concerne à associação dos coletivos artísticos e espaços públicos da cidade de Aracaju, vários não-humanos ocupam posições importantes na cartografia gerada, como destacado na Figura 101. Nela, há três nós centrais que emergem como pontos compartilhados por coletivos que possuem as mais distintas posturas. São, em ordem de grau de centralidade: as redes sociais, as autorizações para a realização de eventos no espaço público urbano (nó que empata com o grau de centralidade das redes sociais) e os equipamentos eletrônicos de som.

[21] O autor deixa claro seu distanciamento frente ao assunto: "Não penso que nós, humanos, possamos definir subjetivação para não-humanos, ou do contrário nós necessariamente vamos dar às pessoas a capacidade de representar coisas. Quando Latour diz 'nós representamos os humanos, e nós representamos as coisas da mesma forma', a diferença é, no entanto, que os humanos podem desafiar aqueles que os representam" (RANCIÉRE, 2016, p.164, tradução nossa).

Figura 101 – Cartografia ator-rede de coletivos artísticos e não-humanos[22]

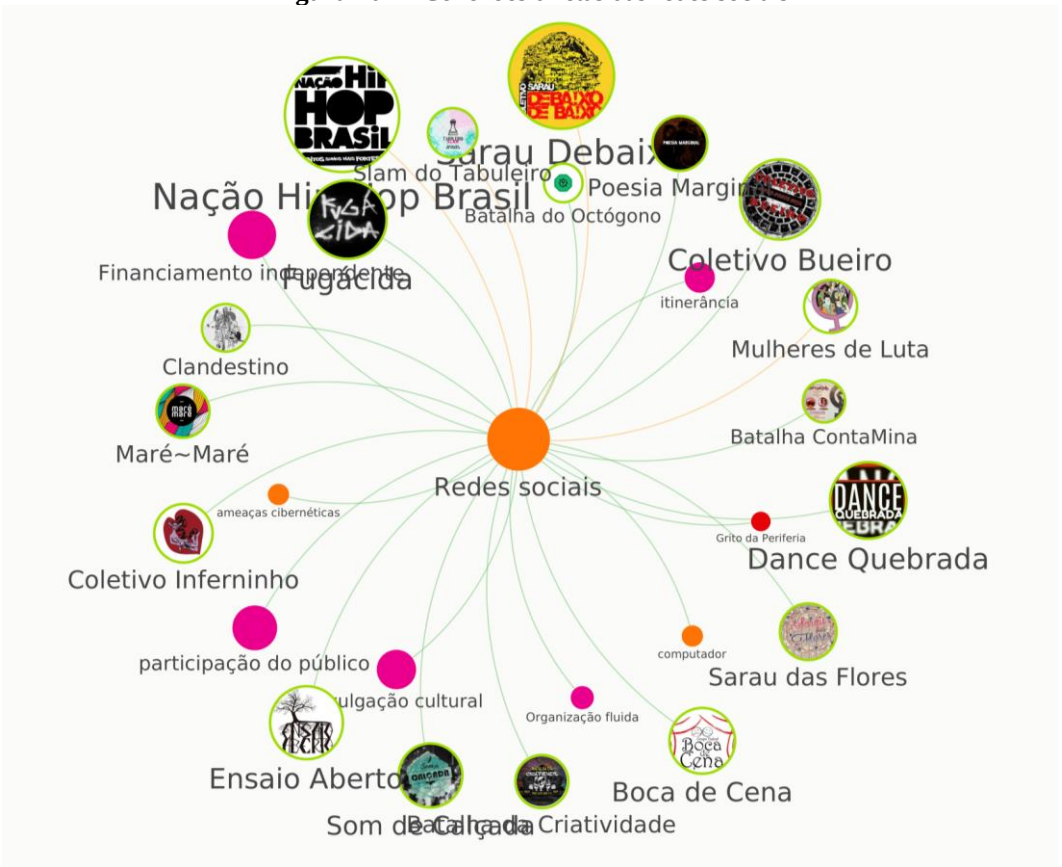


Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

[22] Para melhor visualização e interação com a cartografia, é possível acessar o link: https://marianecs.kumu.io/espaco-publico-em-disputa.

A começar pelo primeiro destes elementos que se destaca, as redes sociais aparecem com grande abrangência e centralidade entre os coletivos, sendo citadas pela maior parte dos entrevistados (Figura 102). Em geral, as referências a elas são feitas no sentido de que o uso de tais plataformas contribuem para a divulgação cultural das atividades realizadas e um maior diálogo com a comunidade, possibilitando a participação do público nas ações dos coletivos. O Mulheres de Luta (2020) relata, por exemplo, que "a galera começou a conhecer a gente por conta disso, por conta das redes sociais que a gente divulga com 15 dias de antecedência e a gente sempre estava lá divulgando, postando foto das pessoas que irão se apresentar".

Figura 102 – Conexões diretas das redes sociais



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

Isso culmina em um papel importante deste instrumento para os coletivos que buscam, principalmente, constituir um vínculo com a comunidade ao passo em que alcançam uma maior quantidade de pessoas. A Batalha da Criatividade também destaca o forte papel que as redes sociais tiveram na constituição de suas ações: "[...] você acredita que em 7 edições

nós tivemos 10 mil visualizações no Youtube? [...] A parada de batalha de MCs é muito pelo Youtube, todas as batalhas são postadas no Youtube, de todos os estados. Isso faz muita diferença mesmo" (BATALHA DA CRIATIVIDADE, 2021).

Referente a esse aspecto, muitos dos coletivos entrevistados não produzem maiores elaborações sobre as relações estabelecidas entre as redes sociais e suas atuações nos espaços públicos. Há, entretanto, coletivos que se relacionam de forma ambígua com as redes sociais, suscitando questionamentos frente aos benefícios e entraves que se estabelecem a partir dessa articulação. Para o Nação Hip-Hop Brasil, as redes sociais se colocam justamente como um instrumento que merece ser analisado com cautela quando se considera a atuação do coletivo no espaço urbano:

> A gente quer conectar as ruas e as redes, mas as redes serem muito mais humanas do que virtuais, [...] não existe uma nova forma de fazer política. Mas é isso, os caras têm confundido muito. Não existe uma nova forma de fazer política, a forma de fazer política é presencial, a melhor reação política é quando você conversa com as pessoas compreendendo o problema delas *in loco*, você vai na quebrada conversar com elas. (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020)

O papel das redes sociais diante de mobilizações coletivas mereceria uma pesquisa à parte, diante da abrangência com que o tema tem sido tratando nos últimos anos. Ainda assim, as falas dos coletivos são significativas por refletirem, no âmbito de tal contexto, as questões vivenciadas por estes sujeitos em suas ações no espaço público. O Sarau Debaixo e o Slam do Tabuleiro também destacaram o uso das redes sociais sob uma espécie de desconfiança acerca do verdadeiro potencial dessas plataformas:

> Especificamente com o Sarau Debaixo, as redes sociais nem funcionavam direito, [...] de fato, a gente pouco usava, continuou pouco usando no Slam. Tipo, não sei o que configurava isso, mas continuo acreditando que elas são massa no sentido de agregar, mas, por exemplo, as pessoas falavam muito da primavera árabe, tinha muita gente achando que a internet era revolucionária e de que ela promovia revoluções... Hum, não, sabe? [...] a gente está cada vez mais controlado, é um outro espaço de disputa. O espaço da cidade é um espaço de disputa, o espaço da Internet também é um espaço de disputa. Eu acredito na importância dele, mas acredito que tem outras formas de rede, de coletivos. Então, a gente construiu isso dentro do Sarau Debaixo, várias redes, com várias pessoas, mas a internet ela não era a principal e nunca foi

> algo que nos iludisse. (SARAU DEBAIXO; SLAM DO TABULEIRO, 2020).

Ainda assim, ao analisarmos os nós que se vinculam às redes sociais, além da divulgação cultural e da participação do público, dois outros são citados como associações que podem beneficiar os interesses dos coletivos. O primeiro é o de financiamento independente, incluindo a realização de financiamentos coletivos (*crowdfundings*) que possibilitam o aporte financeiro para que as ações possam ser realizadas no espaço público. O outro ponto importante é a possibilidade de se estabelecer uma relação específica desses corpos na cidade a partir dos movimentos itinerantes, como o Clandestino e o Batalha ContaMina, que se utilizavam das redes sociais com o intuito de divulgar suas ações.

Nesses casos, o encontro entre o coletivo e seu público se dava a princípio por meio dessa divulgação realizada em redes sociais, e não tanto por meio da construção de um vínculo comunitário no espaço urbano. Constroem-se a partir daí outras relações com o território, pois trata-se de coletivos cuja subjetivação não está em uma relação específica com determinado espaço da cidade, mas sim com o próprio esquema fugidio em que se inserem. O Clandestino foi o primeiro dentre os coletivos entrevistados que adotou esta forma de atuação em Aracaju, o que para eles configurava algo fundamental em suas ações:

> [...] a ideia de ocupar a cidade e re-significar espaços públicos veio no bojo. A gente sempre viu isso como um ponto positivo e algo político - como o evento é. É um "statement". A cidade é de tod@s e ocupar (principalmente) o Centro e algumas praças e espaços esquecidos ou "invisíveis" acabou se tornando parte da proposta do evento. Que é itinerante por isso também. (CLANDESTINO apud SANTANA, 2017, p. 139)

Disto advém toda uma nova relação com a comunidade e a lógica policial, que é experienciada de modo discrepante dos outros coletivos apresentados. Enquanto aqueles possuem relações de implicação muito mais sólidas com os territórios aos quais se inserem, os coletivos itinerantes munem-se do imprevisto, revelando em suas redes sociais um local diferente de ocupação a cada edição realizada, garantindo alguma autonomia frente aos episódios de interferência policial. Pensando nisso, grupos como o Ensaio Aberto, que vivenciaram conflitos com a polícia, também adotaram essa forma de atuação:

> [...] quando a gente começou a fazer, a gente tinha um lugar fixo né, e no final, acho que nas últimas três edições do Ensaio Aberto, a gente mudou o lugar e a gente não divulgava, assim

> como o Clandestino, porque isso é uma tática ótima, porque a polícia não tem como se preparar para estar no lugar, então a gente começou a fazer (ENSAIO ABERTO, 2020).

Dessa forma, é preciso considerar as nuances que se apresentam resultantes do encontro entre as redes sociais e as ruas, tendo em vista a posição central em que este nó é colocado na rede e os processos contraditórios pelos quais essa articulação se configura. Outras formas de mídia aparecem de forma bem menos abrangente na rede. Os veículos de rádio e televisão, especialmente, são utilizados apenas pelos coletivos Nação Hip-Hop Brasil e Rua da Cultura, ambos com surgimento entre os anos de 2002 e 2005 e vinculados ao apoio do poder público. Para o Nação, diferente das redes sociais, tais instrumentos midiáticos são considerados elementos importantes em prol da subjetivação política dos coletivos periféricos:

> Estar num espaço de mídia hoje, com um programa de TV, inclusive ter sido responsável pelo primeiro programa de TV sergipana em rede nacional, sair desse espaço da periferia e dessas mentes ali dos coletivos um produto que ganhasse a TV e projetasse Sergipe para o Brasil, [...] é ocupar um lugar que até então, no meu imaginário, nunca foi meu. As referências midiáticas nunca tiveram minhas caras, minha vida, minhas expressões. Os lugares que passavam na TV que falavam da periferia, falavam sempre de uma forma estigmatizada dessas coisas. Então pense você colocar a periferia num outro ambiente, num outro olhar [...]. (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020)

Nesta atuação, percebe-se inclusive que os programas de TV e rádio vinculam-se à discussão urbana promovida pelo grupo. O Programa “Periferia” surge em 2007, indo ao ar pela Fundação Aperipê, e buscava “[...] percorrer as periferias da nossa cidade e Estado e revelar as suas histórias, buscando colher as manifestações do cotidiano artístico e cultural” (FUNDAÇÃO APERIPÊ, 2007, on-line). Também o programa de rádio, chamado Império Periférico, exibido pela Rádio Aperipê FM, possuiu um forte papel em relação às ações que este coletivo viria a desenvolver no espaço urbano, já que, a partir da existência desse programa, os realizadores transferiram seu local de atuação também para o espaço público, ao “pegar o sistema do som de mala de carro em algum lugar, abrir e fazer as pessoas participarem ligando para a rádio pedindo música e ouvindo. Isso foi crescendo um pouco mais e depois virou um projeto mais ou menos de ocupação mesmo de um lugar, de um território” (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020).

O Rua da Cultura, por sua vez, também se vinculou durante algum tempo a um programa televisivo, denominado TV Temporada, "que era um programa só sobre teatro, a produção sergipana quase toda tá lá nesse programa, eram entrevistas que eu fazia com grupos de teatro locais" (RUA DA CULTURA, 2020). Nota-se que o foco do programa era pautar a produção cultural, especificamente do teatro, em Sergipe. No programa de rádio vinculado aos realizadores do Rua da Cultura, por sua vez, também se fomentava o debate público em torno das pautas culturais, destacando-se aqui àquelas que tangenciam questões urbanas:

> [...] no microfone do programa da Rua da Cultura, a gente questionava as ações que a gente não entendia como producentes ao fomento a projetos de políticas públicas para cultura. Vou dar aqui um exemplo, [...] a relação nossa com o Pré-Caju[23], porque a gente não reconhecia o Pré-Caju como algo com esse valor de identidade, de fomento cultural como era colocado (RUA DA CULTURA, 2020).

Percebe-se, no tocante a este ponto destacado, grandes impactos nos processos vivenciados pelos coletivos que se articularam com tais instrumentos midiáticos, refletindo-se na forma como tais sujeitos passaram a repensar seus vínculos com o espaço público. No entanto, comparado ao conjunto dos coletivos entrevistados, as mídias de televisão e rádio não possuem grande abrangência. Quanto às redes sociais, percebe-se uma maior facilidade dos coletivos em realizarem associações com esse actante. Ainda assim, os impactos desse vínculo em prol da elaboração de suas enunciações políticas nos espaços públicos ainda são pouco compreendidos pelos próprios coletivos.

O segundo nó que aparece com maior abrangência entre os não-humanos da cartografia são as autorizações para realização de eventos (Figura 103), que se referem a toda ordem de

[23] O caso citado pelo Rua da Cultura, o Pré-Caju, consistia em um circuito carnavalesco realizado em Aracaju desde o início dos anos 1990 que, com o objetivo de atrair turistas e movimentar financeiramente a cidade, realizava de forma prévia o carnaval, desviando-se do período onde a cidade concorreria com as festas tradicionais de cidades próximas, como Salvador e Recife. Além de ser uma festa privada, o período de sua realização gerava grandes impactos na dinâmica da cidade, já que suas avenidas principais eram reservadas para o evento. O Sarau Debaixo, em entrevista concedida em 2017, também cita este evento como uma controvérsia: "O Pré-Caju era uma festa privada que acontecia dentro da via que era pública. A rua era um lugar que poderia acontecer, mas ela tinha uma corda para separar as pessoas que pagavam [...]. Elas estavam lucrando milhões e milhões de reais para utilizar um espaço que é de uso comum e estavam colocando, por exemplo, os camarotes que elas vendiam a 500, 600 mil reais o aluguel para os cinco dias. [...] A ideia não é "ah, é ótimo porque faz na rua ou é péssimo porque faz na rua", é o modo como você faz as coisas na rua". (SARAU DEBAIXO apud SANTANA, 2017, p. 108)

processos necessários para obtenção de documentação exigida para que as ações dos coletivos possam ser realizadas em determinado espaço público da cidade.

Figura 103 – Conexões diretas das autorizações para realização de eventos

Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

Há um debate que se estabelece a partir da percepção desse aparato normativo que evidencia, aí também, as possibilidades de ser, dizer e experienciar modos de existência da cidade. Alguns coletivos, como o Sarau Debaixo, faziam questão de destacar essa contradição e pautar que as ações no espaço público devem, primordialmente, acontecer para além de qualquer validação institucional:

> Porque a partir do momento que a gente pedir autorização, aquilo não é das pessoas, aquilo se torna subjetivamente meu ou de um grupo, sabe? Nós estamos fazendo, da mesma forma que vocês vieram para viver aqui esse espaço, nós também estamos

> vivendo. Então, o que acontecer aqui de errado, a gente tem que segurar a onda todo mundo junto (SARAU DEBAIXO apud SANTANA, 2017, p. 118).

Já nisto se coloca em suspensão a possibilidade de suscitar o dissenso tão caro à subjetivação política pautada por Ranciére, pois os coletivos precisam passar por este crivo de autoridades e formatações previamente estabelecidas para que possam existir. Ao buscarem ocupar o espaço público urbano, os grupos são obrigatoriamente vinculados a critérios de aparição. O Ensaio Aberto (2020) também colocava tal questionamento, pautando uma espécie do direito à ocupação do espaço público urbano: "[...] quando a gente falou que era um coletivo que não tinha autorização de nada, muita gente ficou muito chocado com aquilo ali, [...] porque as pessoas não sabem que elas podem ocupar o espaço público, elas não sabem".

Se este é um problema que perpassa o conhecimento da população ou não, o fato é que muitas inibições advindas da força estatal são narradas pelos coletivos quando da atuação em espaços públicos, e até mesmo o Ensaio Aberto passa por um longo processo de desgaste em torno dessas questões: "a gente sofreu várias retaliações, uma atrás da outra, e isso também foi culminando para um cansaço" (ENSAIO ABERTO, 2020). Na Fugácida (2020), o peso dessas autorizações é levado ao limite, pois o coletivo define seu local de atuação na cidade devido a impedimentos referentes à obtenção de autorização para realizar suas ações em outros espaços visados:

> A gente queria fazer a primeira Fugácida na Ponte do Imperador[24], olha que loucura. Ia ser incrível, né? E aí a gente fez: "não, a Ponte do Imperador é tombada, vamos procurar uma via legítima, institucional, para que a gente possa realizar o evento". Nossa, foi a pior coisa que aconteceu. A partir desse momento a gente entendeu que não existe possibilidade nenhuma de dialogar com gestores públicos para você fazer esse tipo de intervenção. Isso vai muito além dos próprios espaços, isso vai além de se pensar que é porque é a Ponte do Imperador. Eu acredito que é por conta de quem são essas pessoas, quem são esses agentes culturais que querem ocupar e quem é esse público que esses agentes vão levar. Diz muito mais sobre uma questão higienista e classista, e preconceituosa, LGBTfóbica, racista, enfim, várias camadas.

[24] A Ponte do Imperador é um ancoradouro localizado no Centro Histórico de Aracaju, tombada em nível estadual por meio do Decreto nº 29.556/13 (IBGE, 2013, on-line).

A fala do coletivo demonstra como tais instrumentos legais são manipulados em prol de uma manutenção consensual da comunidade em detrimento da segregação de grupos minoritários e suas possibilidades de vivenciar determinados espaços urbanos. Entre diversos grupos, é perceptível que há aqueles que se colocam em oposição ao uso dessas autorizações, mas há, em contrapartida, aqueles que se relacionam a partir de uma associação com este nó.

A grande questão entre os coletivos que se associam às autorizações é que estes recorrem a esse vínculo como uma forma de resguardarem a si mesmos, de possuírem um amparo jurídico que os protejam, inclusive, contra possíveis episódios de truculência policial, além dos constantes quadros de ameaça de apreensão dos equipamentos utilizados. Como demonstra a fala do Dance Quebrada, não se submeter às formatações estabelecidas por tais critérios não é apenas uma questão de senso crítico dos coletivos, mas implica em uma série de consequências a estes sujeitos:

> A gente corre atrás dos órgãos públicos [...] porque se a polícia chegar, a gente tem autorização e aí a polícia já vira parceiro. Não quero passar pano não, porque eu não concordo com a militarização, mas às vezes ocorre muito de não ter autorização e a polícia invade mesmo, e toma som. A gente tem muito medo disso acontecer, porque como eu falei o som não é nosso, a gente aluga um som, então de que forma a gente vai prestar essa conta? (DANCE QUEBRADA, 2021)

É notável que este pensamento perpasse grande parte dos coletivos que atuam em espaços localizados em regiões periféricas da cidade. Embora os episódios de revista policial e ameaça de confisco de equipamentos seja uma constante, inclusive nas ações que acontecem nos bairros mais nobres da cidade, há entre os coletivos periféricos um engajamento muito maior em torno da necessidade de obtenção de respaldo jurídico para evitar episódios controversos com a baixa polícia.

O Sintonia Periférica, a título de exemplo, relata: “a gente tinha autorização, a polícia chegou, mas chegou daquele jeito, só que a gente tinha educação e preparo, e alguns contatos, e entre nós temos um advogado [...]. Mas eles foram para fazer o que eles estavam acostumados a fazer, tirar as caixas de som, as pick-up e tal.” (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020). Nesse sentido, são muitos os relatos que perpassam um aspecto de proteção (contra a atuação violenta da baixa polícia) que essas autorizações trazem para esses coletivos, visto que estar desprovido desses

documentos abriria margens para uma justificativa do uso da força policial, como descreve a Família Entre Becos (2021):

> A gente foi entregar um ofício na polícia para depois não vir a Emurb dizendo que a gente não pediu autorização do espaço. A gente foi e entregou um ofício na delegacia. E aí o cara falou "não, vocês não precisam entregar o ofício aqui, mas obrigado por terem vindo", enfim. Saímos fora, picamos o pé. [...] Chegou no dia 19 [...] e aí para a porra de um camburão desses grandão, desses carro grandão, os caras desce com as metralhadoras [...], meu irmão, a polícia baculejou todo mundo, foi mais de vinte e dois vagabundos na parede, botou mais de vinte e dois malucos na parede e saiu baculejando geral.

Episódios como esses ressaltam os cerceamentos das possibilidades de existência nos espaços públicos da cidade a partir de critérios aos quais diferentes sujeitos são submetidos na partilha do sensível. Torna-se evidente como "sujeitos marcados, ou seja, aqueles que não representam universalidade devido ao seu gênero, raça, sexualidade, idade ou capacidade física, em particular, precisam construir uma infraestrutura robusta para desencadear e sustentar sua inteligibilidade" (JANICKA, 2020, p.10, tradução nossa).

Voltamos, portanto, aos regimes estéticos que possibilitam que uma mesma ação produzida pelos coletivos possa ser vista, a depender de como se vincula ou não a esses aparatos, como produção artística ou como incitação ao crime. Para que possa ser lido como agente envolvido com a produção artístico-cultural, e não como agente criminoso, o sujeito deve estabelecer uma relação de associação com os órgãos públicos, que tendem a assegurar a manutenção da ordem consensual. Além disso, o uso de discursos que associam a ação dos coletivos ao uso e distribuição de drogas ilícitas é algo comumente citado. A campanha da "guerra às drogas" aparece em associação ao nó dos policiais, que se utilizam deste imperativo para justificarem suas inferências frente às ações dos coletivos.

Dessa forma, pode-se compreender que a criminalização desses movimentos funciona como um elemento para a manutenção do consenso social. Ao visar o dano exposto, a lógica policial atua de forma a reordenar as sensibilidades, extinguindo a possibilidade dos coletivos se vincularem aos espaços públicos para a produção de subjetivações políticas e contornando os riscos que ali se afloram.

É também por motivo semelhante que os aparelhos eletrônicos de som aparecem em uma posição de destaque na rede. Muitos dos coletivos entrevistados utilizam-se apenas de equipamentos simples, como caixas de som e microfones, para realizarem suas ações. A presença dos equipamentos eletrônicos de som, por sua vez, é recorrentemente apontada pela ordem policial como justificativa para impedir que as atividades dos coletivos aconteçam, baseando-se na Lei Nº 1789, de 17 de Janeiro de 1992, referente ao Código de proteção ambiental do município de Aracaju. Na referida lei, consta no artigo 22:

> São expressamente proibidos, independente de medição de nível sonoro, os seguintes ruídos:
> [...] VII - De batuques e outros divertimentos congêneres que perturbem a vizinhança, sem a licença da Prefeitura;
> [...]
> Parágrafo Único - Excetuam-se das proibições deste artigo:
> [...] IV - As manifestações em festividades religiosas, comemorações, reuniões desportivas, festejos típicos, carnavalescos e juninos, passeatas, desfiles, fanfarras, banda de música, desde que se realizem em horário e local previamente autorizado pelo órgão competente; (ARACAJU, 1992, *on-line*).

Algo que chama atenção nos trechos aplicáveis à atuação dos coletivos é a diferenciação entre a proibição, taxada em lei pelo uso do termo **batuque**, e às exceções dessa proibição. O termo batuque identifica historicamente uma designação comum referente a danças e manifestações religiosas afro-brasileiras. O recebimento de denúncias, a aplicação de multas e advertências por conta das ações realizadas pelos coletivos aparecem, por conseguinte, com o propósito de manter os sujeitos implicados em suas dadas funções e modos de existência. Além disso, configuram também o próprio espaço público urbano, mantendo sob controle as possibilidades de articulação que espaços como baixios de viadutos, praças, orlas e ruas podem realizar.

Ambas as circunstâncias encaixam-se no que Ranciére chamou de “privatização da vida pública”, que para ele pode assumir duas formas: “uma forma explícita que nega direitos políticos a certas partes da população por motivos sexuais, sociais ou étnicos; e uma forma implícita que restringe a esfera da cidadania a um conjunto definido de instituições, problemas, agentes e procedimentos” (RANCIÉRE, 2010, p.57, tradução nossa).

Além disso, pode-se evidenciar a forma como as materialidades urbanas são articuladas em prol dessa lógica consensual. A referência a cortes na infraestrutura elétrica dos espaços públicos ocupados pelos coletivos é algo que demonstra esse aspecto, aparecendo também

na rede. O Sarau Debaixo, caso que exemplifica isto, relata que “um dos motivos para a gente ter acabado também foi esse, uma perseguição de, por exemplo, eles cortavam sempre o ponto de energia, e o ponto de energia era caro para fazer (SARAU DEBAIXO, 2020). A Batalha do Octógono (2020) também cita uma “perseguição, por conta da questão da guarda municipal, da própria polícia que baixava lá, eles chegaram a cortar a energia do viaduto para que não fosse utilizado aquele espaço”, assim como o Nação Hip-Hop Brasil (2020), ao falar que “já aconteceu em outros lugares, outros movimentos que estão próximos ao nosso, [...] dos caras desligarem a fonte de energia, a polícia chegar lá e fazer aquele baculejo de 200 pessoas ao mesmo tempo”.

Tem-se, então, uma articulação entre Estado e infraestrutura urbana, de modo a reprimir as ações realizadas pelos coletivos. O trabalho de McFarlane (2011), inserido nos estudos urbanos da teoria ator-rede, define bem como as materialidades urbanas são articuladas em torno de interesses estatais, sendo significativo para compreender o cenário envolvendo os cortes de energia citados. Em sua pesquisa na cidade de Rafinagar, em Mumbai, o autor mostra como a empresa municipal de abastecimento de água realizou cortes sistemáticos da infraestrutura hídrica em um bairro da cidade onde se localizavam assentamentos informais. Com o intuito de remover a população da região, os canos de água foram interrompidos, num ato “de desmontagem urbana [que] sinalizou um recrudescimento do estado de ataques revanchistas e punitivos para se apoderar do patrimônio metabólico urbano” (MCFARLANE, 2011, p.382, tradução nossa).

Os cortes na infraestrutura elétrica dos espaços em que os coletivos realizam suas ações podem ser encarados da mesma maneira. O interesse de regulamentar o ruído urbano, nesse sentido, não é apenas literal, em referência aos aparelhos eletrônicos de som, mas alusivo à análise rancieriana de que há um trabalho de manutenção da partilha do sensível vigente. Quando tais sujeitos colocam suas questões no espaço público, frente ao Estado e à opinião da comunidade, vê-se, portanto, que suas mensagens são encaradas apenas como ruídos. Neste trabalho de manutenção, há um papel fundamental das próprias materialidades urbanas, que se associam às organizações da gestão estatal. Emaranhados na rede, uma variedade de órgãos públicos municipais divide o domínio sobre as autorizações exigidas para que as ações dos coletivos sejam compreendidas:

> [...] a gente pede autorização da praça, que é na EMSURB, acho que é EMSURB. Aí a gente sabe que agora tem que pedir

> autorização à Secretaria do Meio Ambiente por causa de som, então a gente pede. Se a gente vai fechar a rua, a gente vai na SMTT, que é de transporte. Então é tudo muito burocrático para que justamente a gente não sofra desse descaso, que já não se olha para a arte, mas quando a gente intervém, eles vetam a partir de uma burocracia que nem eles cumprem. (BOCA DE CENA, 2021)

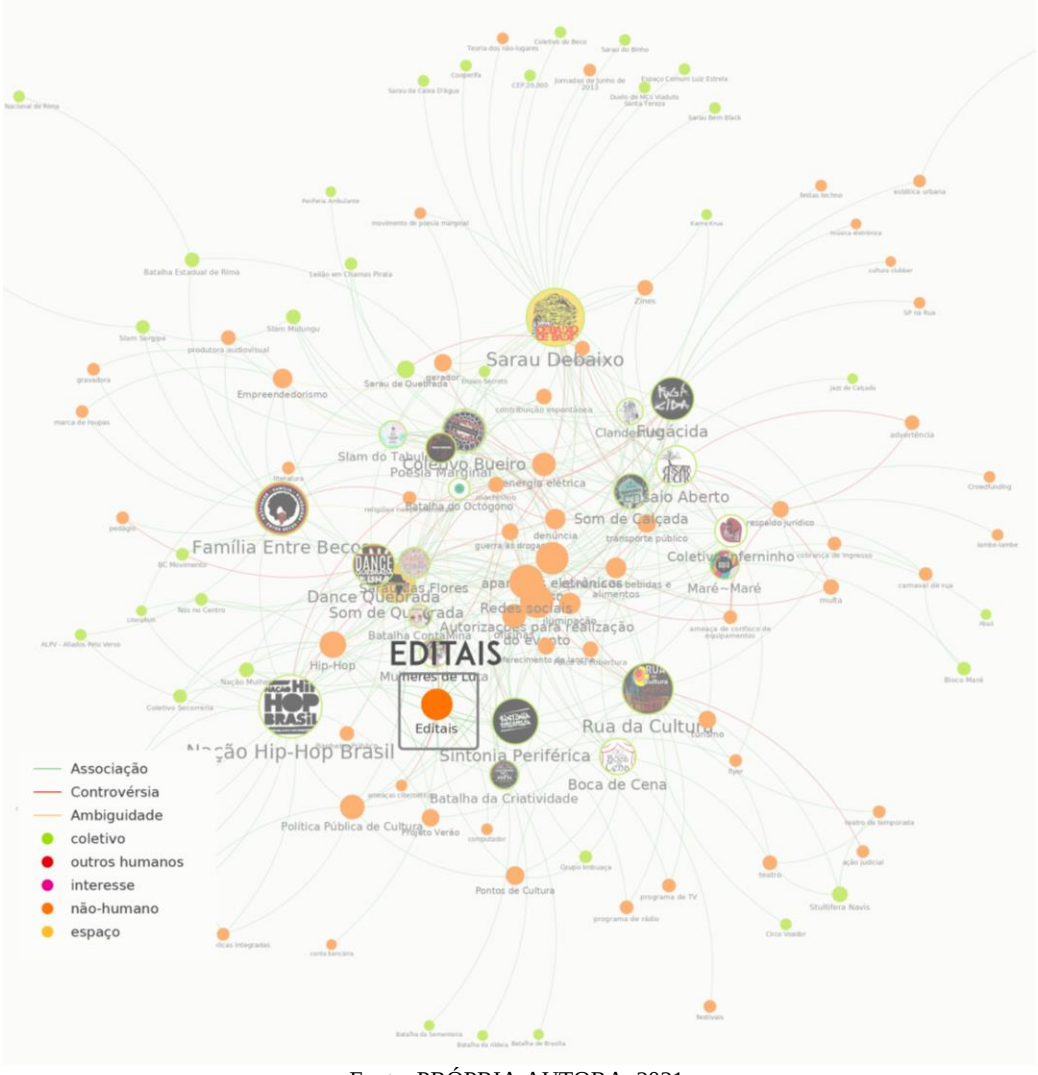
Nas entrevistas, foram citadas a Secretaria Municipal do Meio Ambiente de Aracaju, Secretaria Municipal de Transporte e Trânsito (SMTT), Corpo de Bombeiros, Empresa Municipal de Obras e Urbanização (Emurb), Empresa Municipal de Serviços Urbanos (Emsurb), Fundação de Cultura e Arte Aperipê (Funcap) e Prefeitura Municipal de Aracaju. Assim, pontua-se também que a relação estabelecida com essas instituições se transforma em detrimento da mudança dos gestores municipais, interferindo na atuação dos coletivos. Esse aspecto será melhor abordado no tópico seguinte, que trata das relações dos coletivos com o poder público.

Além disso, os editais também entram nesse conjunto de aparatos, aparecendo com certa relevância na rede (Figura 104). Muitos coletivos encaram de forma positiva a inscrição e financiamento de atividades por meio de editais, advindos principalmente de órgãos públicos. A adesão ao modelo de financiamento por editais consiste, assim, em uma possível forma de garantir a realização de suas ações.

No entanto, embora o nó referente a esse actante possua grande abrangência em relação aos demais elementos da rede, o seu posicionamento não ocupa um local de centralidade no grafo, como ocorria com os não-humanos anteriormente citados. Isso significa que apenas uma parcela dos coletivos considera efetivamente a possibilidade de vincular-se à oferta de editais. Referente a esse aspecto, chama a atenção que todos os coletivos que surgiram entre os anos 2002 a 2009, como o Nação Hip-Hop Brasil, o Sintonia Periférica, o Rua da Cultura e o Boca de Cena, estão próximos ao nó referente aos editais.

É visível, nesse aspecto, que há uma forte relação de temporalidade no processo que vincula os editais aos coletivos artísticos. Tal vínculo está possivelmente atrelado a acontecimentos sincrônicos que propiciaram uma maior adesão dos coletivos atuantes no espaço público à oferta desses editais. Esse ponto merece, assim, uma análise à parte, que certamente se rebate no acompanhamento das relações dos coletivos com o poder público, assunto que será abordado posteriormente.

Figura 104 – Posicionamento dos editais na cartografia ator-rede de coletivos e não-humanos



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

Ainda assim, é preciso lembrar que esse instrumento se insere nesta rede a partir de uma série de limitações que criam recortes sociais nos processos desenvolvidos. A Batalha da Criatividade, que é o grupo de formação mais recente entre os entrevistados, relata dificuldades ao buscar estabelecer essa articulação, particularmente frente aos critérios exigidos para inscrição em edital: “deu um problema, precisava de CNPJ, eu sou um cara que, no tempo, estava muito leigo sobre esse tipo de coisa, de chegar no Estado, fazer uma documentação, fazer um portfólio pra mandar tudo certinho (BATALHA DA CRIATIVIDADE, 2021). A oferta dos editais, mesmo fornecendo possibilidades de financiamento para os coletivos, é portanto problematizada no conjunto de instrumentalizações estatais identificadas:

> a pessoa vai lá, nunca entrou em um computador, não sabe nem como é [...] Então por que não tem um curso de preparação para esses artistas amadores? [...] Não adianta você chegar e falar assim "eu conheço um artista plástico incrível, de rua, grafiteiro, maravilhoso, o cara desenha demais, muito bom, vou fazer um edital para ele se inscrever para poder ganhar grana". Mas ele não sabe! O que você fez? Nada, porque ele não vai se inscrever! (DANCE QUEBRADA, 2021).

É preciso lembrar que muitas manifestações artísticas são efetivadas sem a necessidade de qualquer nível de escolaridade das pessoas envolvidas. Como relata o Sarau Debaixo, "essas pessoas fazem um rolê com literatura, às vezes. Tem o lance da oralidade do rap, da música, então o edital às vezes exclui muito". Cada um desses critérios, como a exigência de documentos de comprovação de endereço, portfólio, conta bancária e comprovante de renda podem também atuar de modo segregador ao subordinar as possibilidades de inscrição aos locais de moradia na cidade (excluindo-se habitações informais que não possuem comprovante de residência, por exemplo), condições de trabalho informais, níveis de escolaridade e renda dos inscritos.

Assim, pode-se destacar uma série de aparatos que incluem desde o planejamento urbano até a elaboração das leis, os documentos e autorizações advindas de formatações burocráticas e a manipulação da infraestrutura urbana como formas de restringir a esfera pública, enquadrando-a aos modelos fixados pela partilha do sensível. Limitar a fala desses sujeitos aos formatos oficiais da vida pública é negar a potência de suas subjetivações políticas, restringindo seus modos de enunciação ao passo em que subjugam seus vínculos com os espaços públicos a usos, formatos e fins específicos.

Os não-humanos possuem papel fundamental nesse sentido, posto que os vínculos que esses agentes estabelecem com os coletivos demonstram uma forte mediação no curso das ações. Cada vez que as ações artísticas dos coletivos são submetidas aos mecanismos institucionais, esta é também uma tentativa de disciplinar estes corpos, de conduzir os sujeitos diante do que a comunidade estabelece de modo consensual e negar, portanto, a própria essência do que é genuinamente público.

3.4 Poder (do) público e suas temporalidades

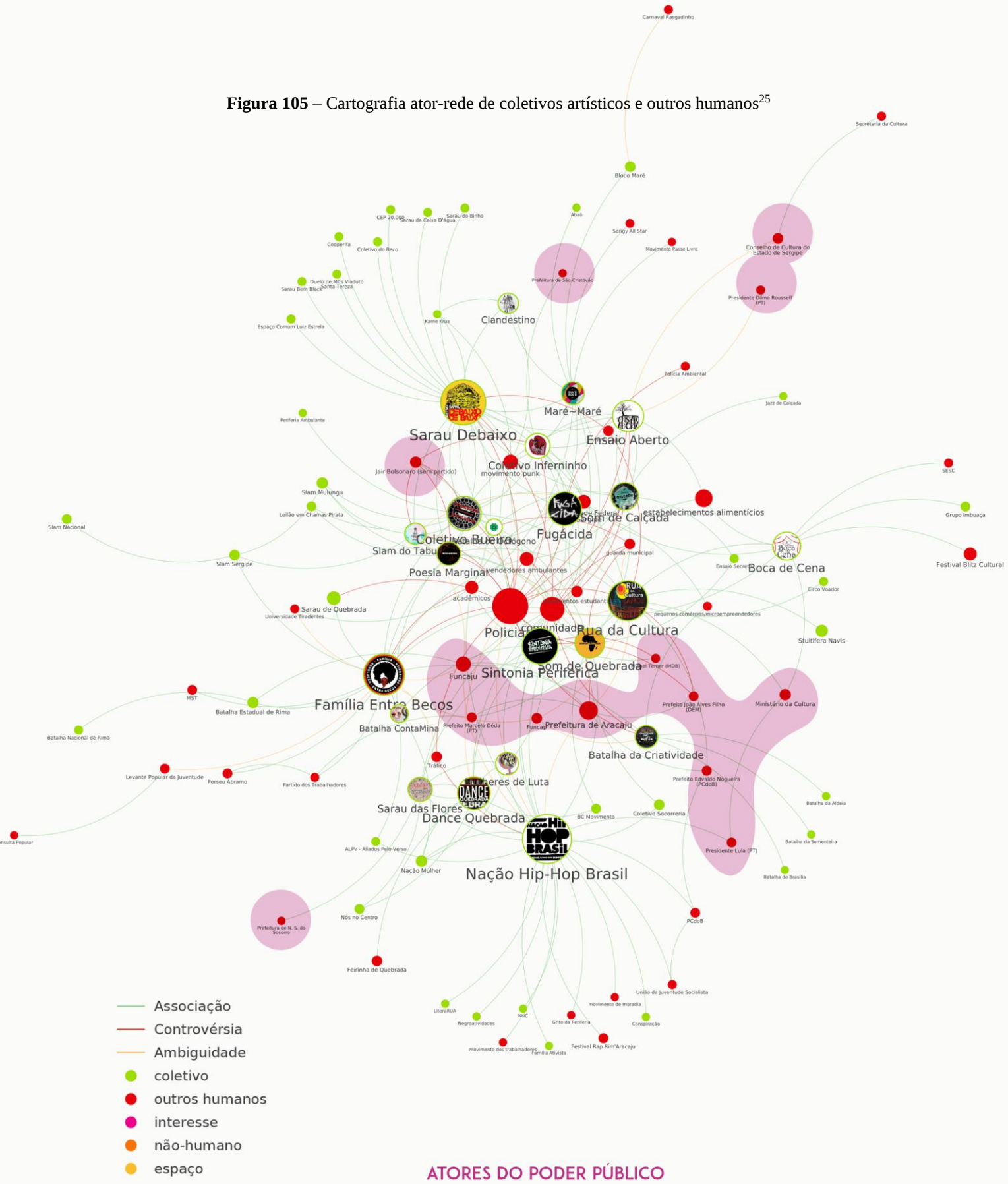
Diante de um panorama que revela a forte presença de aparatos estatais em prol do controle gestionário dos sujeitos e espaços da cidade, faz-se necessário adentrar nas complexas relações estabelecidas entre os coletivos e o poder público. Questões como a adesão a editais de financiamento cultural ou a exigência de autorizações para a ocupação do espaço público urbano demandam dos coletivos uma proximidade controlada em relação ao Estado, que assegure a possibilidade de realização das práticas artísticas sem que suas enunciações políticas sejam cerceadas.

Desse modo, há que se analisar os momentos em que existem aproximações dos coletivos com o poder público, assim como períodos de repulsão, em que os coletivos buscam se desvincular ao máximo de quaisquer iniciativas gestadas pelos órgãos estatais e demandar uma maior autonomia em seus processos. Esses posicionamentos, como será apresentado nesse tópico, correspondem a determinadas temporalidades, conjuntos de atores que se alinham apenas em determinados tempos, reunindo interesses e eventos que conjugam mediações nas ações dos coletivos.

As relações estabelecidas com outros agentes, especificados na categoria dos "outros humanos" da Figura 105, são constantemente colocados em debate pelos próprios coletivos. Os agentes do poder público figuram como peças importantes quando analisados nessa rede. Embora nenhum deles, isoladamente, demonstre grande amplitude ou centralidade no grafo, percebe-se um espraiamento de nós relativos a esse campo que garante o alcance do Estado nas ações acompanhadas. Assim, órgãos da administração pública e gestores são elencados em relações muito variadas, que envolvem associações, controvérsias e ambiguidades.

Em meio a essas relações, os relatos fornecidos pelos coletivos tendiam à existência de uma vigília constante. Como fugir à instrumentalização ou à mercantilização, garantindo as condições – inclusive materiais – de subsistência, de modo que não se comprometam as possibilidades de ser desses sujeitos? Como seus interesses podem ser articulados nesse emaranhado de atores sem que estes sejam descaracterizados? Essas são questões inconclusas, sempre pulsantes nas falas dos diferentes coletivos artísticos.

Figura 105 – Cartografia ator-rede de coletivos artísticos e outros humanos[25]



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

[25] Para melhor visualização e interação com a cartografia, é possível acessar o link: https://marianecs.kumu.io/espaco-publico-em-disputa

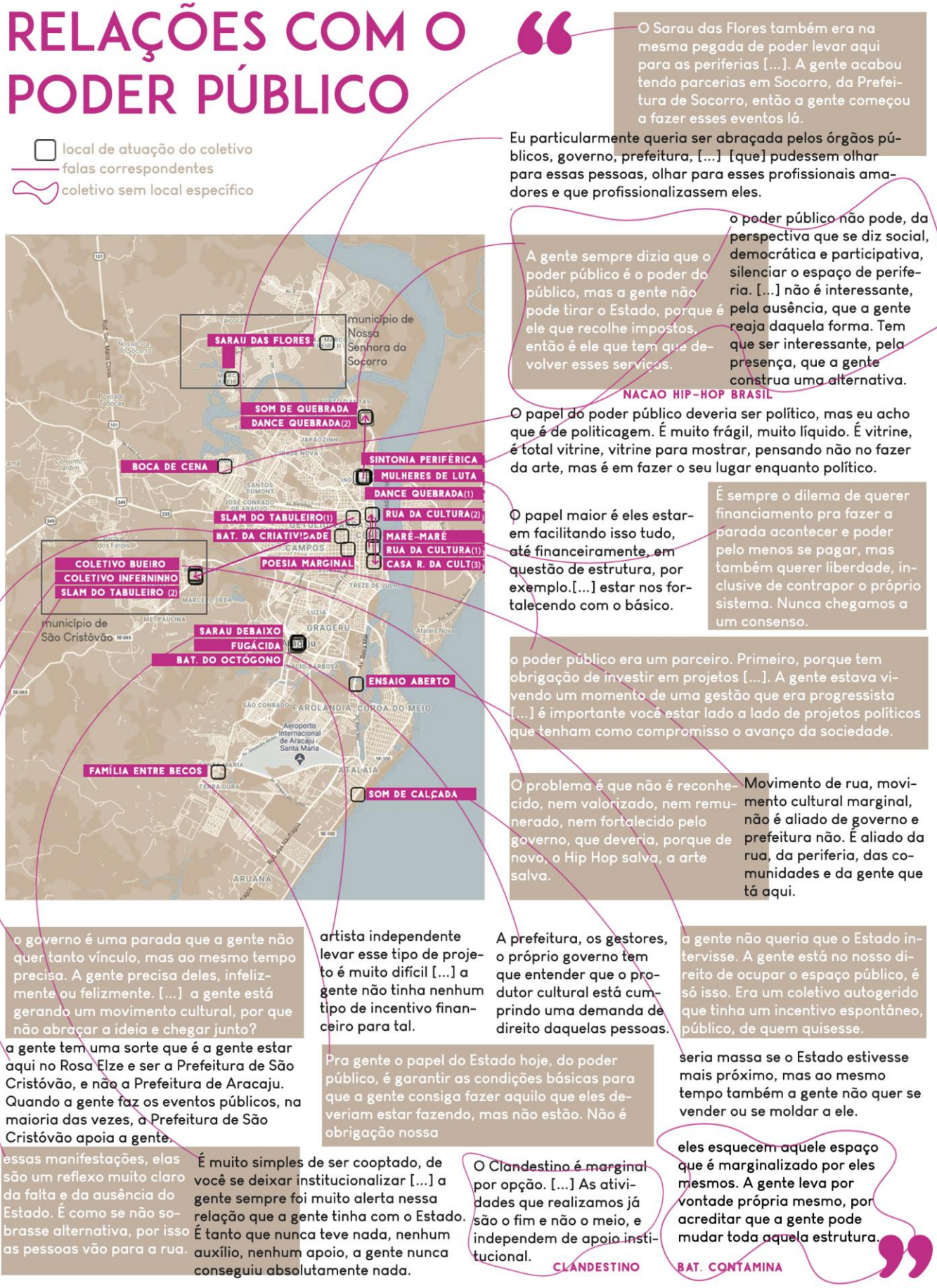
É perceptível que os coletivos tenham adotado posicionamentos diversos acerca da viabilidade de estabelecer conexões com o poder público, como mostra a Figura 106. Para alguns, esse debate acontece inclusive internamente, entre os próprios integrantes dos coletivos, como no Maré-Maré (2020), que relatou como exemplo "o dilema de querer financiamento pra fazer a parada acontecer e poder pelo menos se pagar, mas também querer liberdade, inclusive de contrapor o próprio sistema. Nunca chegamos a um consenso em relação a isso" e no Sarau Debaixo (2020): "imagine você, treze pessoas pensantes, pessoas com histórias de vida muito diferentes, pessoas com condições materiais diferentes, pessoas com etnias diferentes, raças diferentes [...] então vários temas eram muito polêmicos, como esse tema do edital".

Dentre os diversos posicionamentos, destacam-se as possibilidades de, por um lado, reivindicar-se o papel do Estado como provedor de políticas públicas que garantam o direito à cultura e à cidade, promovendo o incentivo, a difusão e o fomento de atividades culturais, assim como a viabilização de equipamentos urbanos, associados à condições dignas de moradia, mobilidade e infraestrutura urbana; e, por outro lado, desvencilhar-se das possíveis relações de cooptação e instrumentalização, das políticas de apadrinhamento, dos entraves burocráticos, do esvaziamento político gerado por esta aproximação e das condicionantes que formatam os modos de existências desses sujeitos, renegando-os novamente a funções consensuais. Encaixar-se na partilha sem mudar as regras dessa partilha, eis o perigo identificado pelos coletivos.

Entre os anos de 2000 e 2020, as mudanças nos governos federal, estadual e municipal representam, consequentemente, transformações na rede. O relato proporcionado pelo conjunto de coletivos entrevistados demonstra que determinadas gestões produziram aberturas que possibilitaram a criação de relações de associações com os coletivos, enquanto em outros momentos o estabelecimento desse vínculo foi mais dificultoso. Isso explica muitas das conexões tratadas como ambíguas na cartografia, visto que a topologia utilizada produz um registro simultâneo de todas essas temporalidades, de modo que se torna necessário olhar de modo mais aprofundado para as mudanças no decorrer do tempo.

Associado a isso, a crescente insatisfação com as atuações governamentais que têm aparecido como pautas dispersas ao redor do globo na última década parece ressoar no discurso dos coletivos. O Sarau Debaixo torna-se relevante nesta análise, pois surge a partir de reuniões que se iniciaram nas Jornadas de Junho de 2013, escolhendo como local para

Figura 106 – Relações com o poder público



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

* As sobreposições das caixas de texto indicam que se trata de duas falas de um mesmo entrevistado.

realizar suas intervenções artísticas o baixio do Viaduto do D.I.A. justamente por este ter sido um ponto de concentração dos manifestantes.

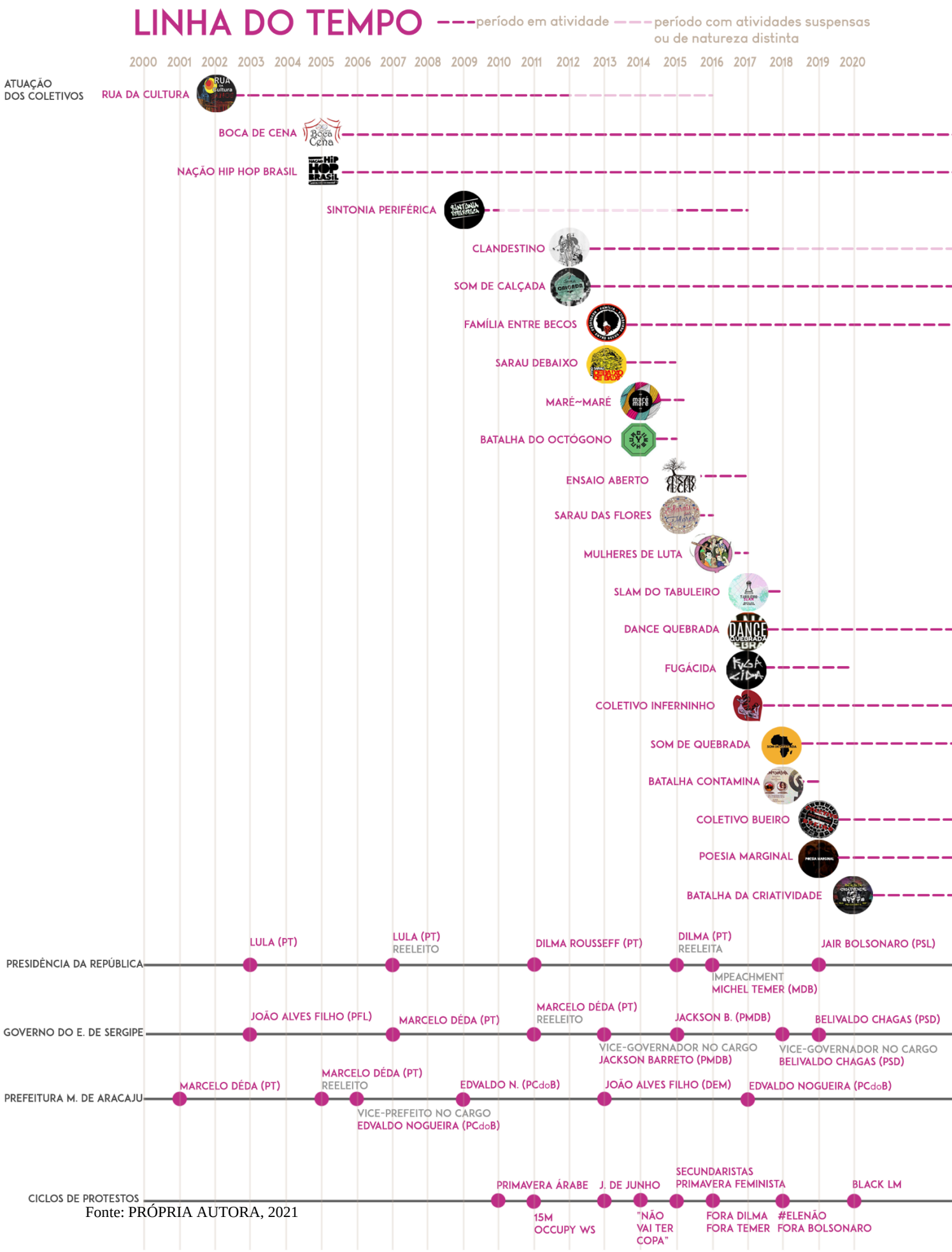
O ciclo de protestos de Junho de 2013 ocorre em todo o Brasil e recoloca, naquele momento, os espaços públicos em processos de contestação pública. Nesse ínterim, embora a questão urbana referente ao aumento do valor da passagem de transporte público tenha sido considerada por muitos como o estopim para o início dos movimentos, ela certamente se expandiu para uma diversidade de pautas que escapavam de uma agenda bem estruturada. Tratadas como novíssimos movimentos sociais (GOHN, 2014), levantes (BRINGEL, 2013; NOBRE, 2019), movimentos sociais em rede (CASTELLS, 2013) ou resistências biopolíticas (RENA; BRUZZI, 2014), as Jornadas podem ser colocadas em meio a uma série de eventos antecessores que ocorriam em outras partes do mundo, assim como acontecimentos posteriores que seguiram cursos semelhantes.

São eventos que se colocavam, em geral, como processos de desconfiança acerca do papel dos governos e do cumprimento de seus fundamentos democráticos, propondo recuperar, como no jogo de palavras pronunciado pelo Som de Quebrada (2020), um poder público que é poder do público. Analisando as Jornadas a partir de uma perspectiva global, Bringel (2013) situa os protestos que ocorreram no Brasil em um espectro mais amplo de mobilizações, afirmando que

> [...] o caso brasileiro não pode ser entendido sem levar em consideração o ciclo de protestos que surgiu no mundo nos últimos anos. Embora possa ser discutido se estamos diante de um "ciclo global" de contestações (tal como o vivido com o movimento antiglobalização a partir dos anos 1990) ou simplesmente de uma "coleção" de mobilizações nacionais conectadas regionalmente e globalmente de maneira mais frouxa (e às vezes, inclusive "imaginária"), o fato é que há várias discussões e elementos transversais que conectam as mobilizações emergentes no Brasil com experiências tão distintas como as ocorridas na Grécia, nos Estados Unidos, na Islândia, na Espanha, na Turquia ou em alguns países do norte da África (BRINGEL, 2013, p. 3-4).

Tem-se, então, uma sucessão de eventos que, quando analisados junto à atuação dos coletivos artísticos na cidade, revela aspectos importantes para compreender como esses se associam aos espaços públicos urbanos. A partir da linha do tempo da Figura 107, é possível analisar o período em que cada coletivo se manteve em atividade associado a duas sequências de eventos ao longo do tempo: a primeira pontua as mudanças de gestões em

Figura 107 – Linha do tempo de coletivos e eventos



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

âmbito federal, estadual e municipal entre os anos 2000 e 2020, enquanto a segunda destaca uma série de eventos que compõem os ciclos de protestos dos últimos anos.

A começar pelo entrelaçamento entre os anos de atuação dos coletivos e as gestões governamentais, algumas ressonâncias são identificadas. O alinhamento dos governos federal, estadual e municipal, somado às pautas progressistas de suas gestões, permitiu aos coletivos anteriores aos anos de 2012 (Rua da Cultura, Boca de Cena, Nação Hip-Hop Brasil e o Sintonia Periférica) um maior vínculo com os gestores públicos. Trata-se de coletivos cuja atuação perdurou ao longo de muitos anos quando comparados à sequência de coletivos que surgiram em momentos posteriores – principalmente aqueles entre os anos de 2013 e 2017.

Nesse âmbito, as gestões de Marcelo Déda (PT) nos cargos de prefeito de Aracaju (2001 a 2006) e posteriormente governador de Sergipe (de 2007 a 2013), Edvaldo Nogueira (PCdoB) como prefeito de Aracaju (2006 a 2012) e Luiz Inácio Lula da Silva (PT) como presidente do Brasil (2003 a 2011) são citadas como importantes elementos de articulação com os coletivos. Segundo o Nação Hip-Hop Brasil,

> [...] teve ali a vitória do primeiro homem popular, de fato, como presidente da república, que passou por todas as suas turbulências, mas também com uma série de acertos, e erros para caramba, obviamente, cooptação, má compreensão da política, e o resultado se dá em 2013, com as Jornadas de 2013, e o processo do ciclo do golpe, essas coisas todinhas. É tudo marca dessas coisas que foram também sendo confundidas. (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL, 2020)

As políticas públicas de cultura associadas aos mandatos do presidente Lula são aspectos importantes no período que se refere à primeira metade dos anos 2000. Em especial, a aplicação dos editais de Pontos de Cultura pelo Programa Cultura Viva consolidou os coletivos Rua da Cultura e Boca de Cena em seus períodos iniciais. Lançado primeiramente em 2004 pelo então Ministério da Cultura, os pontos de cultura funcionavam da seguinte forma:

> o Ministério da Cultura diz quanto pode oferecer e os proponentes definem, a partir de seu ponto de vista e de suas necessidades, como aplicarão os recursos. Em algumas propostas o investimento maior vai para a adequação física do espaço, em outras, para a compra de equipamentos ou, como na maioria, para a realização de oficinas e atividades continuadas. O único

> elemento comum a todos é o estúdio multimídia, que permite gravar músicas, produzir audiovisual e colocar toda a produção na internet. (TURINO, 2010, p. 63-64)

O formato, que possibilitava atender uma gama de propostas, somado a um extenso trabalho de divulgação no território brasileiro, permitiu que tais coletivos fossem contemplados, estruturando e ampliando as atividades desses grupos na cidade. As demais relações estabelecidas nesse momento com o poder público se dão no âmbito municipal, através dos prefeitos Marcelo Déda e Edvaldo Nogueira. A própria Rua da Cultura, contemplada com o edital de pontos de cultura, também recebeu apoio da Prefeitura Municipal de Aracaju, que concedia equipamentos e estruturas para a realização dos eventos, conforme explicado no capítulo 2.

Nação Hip-Hop Brasil, por sua vez, é o primeiro dentre os coletivos entrevistados que surge dentro de um vínculo partidário, "das reuniões de organização de base que existia da UJS, a União da Juventude Socialista" (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020), vinculado ao PCdoB, mas que se consolida como "um organismo à parte do partido" (ibid.). Por se tratar de um partido atrelado aos gestores municipais, os integrantes do Nação e, posteriormente, do Sintonia, possuíam maior correspondência às políticas culturais executadas em tais mandatos. No entanto, embora a articulação com esses gestores públicos tenha desempenhado um papel crucial para os coletivos citados, esses processos não se dão sem atritos:

> Como a gente tinha muita relação política, com o processo, em algum momento parecia que a gente tava fazendo aquela parada embaixo da ponte recebendo, como se a gente fosse funcionário da prefeitura fazendo aquilo ali como se fosse uma forma utilitarista de fazer conexões. E o que a gente queria era uma relação de aproximação [...]. Quando a gente decide parar, foi justamente para não parecer que a gente estava ali de forma comprada, vendida pelo poder público para fazer. (NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA, 2020).

Torna-se nítido, por esta fala, o que Ranciére aponta sobre os inevitáveis encontros da política com a polícia, no sentido de que a inserção desses grupos em um acordo comunitário acaba por pressupor que suas ações sejam encaradas como partes do consenso. Como apontado por Pallamin (2013, p.69), "os sujeitos políticos, em sua ação dissensual,

correm o risco de voltarem a misturar-se com o corpo social e suas identidades, confundindo-se pouco a pouco com a polícia".

O Rua da Cultura (2020) relata algo no mesmo sentido: "vincularam a questão da Rua da Cultura com a minha identidade ideológica-política, [...] as pessoas começaram a achar que a Rua da Cultura era um aparelho do PCdoB". Assim, esses momentos em que os sujeitos políticos são abarcados pelos instrumentos do poder público são, a um só tempo, suportes materiais e supressões gestionárias da atuação desses grupos.

Esse aspecto se torna ainda mais perceptível, para os coletivos, com a eleição do prefeito João Alves Filho (DEM), no cargo entre os anos de 2013 e 2016. A partir do seu mandato, relata-se um manejo dos instrumentos do poder público – incluindo-se a liberação de autorizações para a ocupação do espaço público, discutida na seção anterior – de modo a impossibilitar a realização das atividades dos coletivos:

> [...] assume o João Alves, que era oposição, era uma pessoa de direita que era oposição, e que lógico, a Rua da Cultura não ia sobreviver. A estrutura da Rua da Cultura, que era palco grande, luz e tal, não ia ter. Eles avisaram primeiro que não iam mais patrocinar. A gente falou "beleza", a gente falou "olha, a Rua da Cultura começou na rua, no asfalto, a gente não tem o menor problema com isso, a gente volta pro asfalto, a gente continua". [...] E aí o que que aconteceu foi que a gente precisava de alvará para acontecer o evento na rua e a prefeitura negou alvará, e falou que não ia liberar o alvará pra Rua da Cultura. (RUA DA CULTURA, 2020)

Também o Sintonia Periférica (2020) destaca a presença de tal gestor como impedimento para a continuação de suas atividades: "sabe por que a gente parou? [...] Nós fizemos os últimos dois anos na gestão de João Alves, que é um prefeito completamente ligado às coisas mais antigas da cidade, direitona mesmo, prefeito biônico na época da ditadura". Nesse sentido, trata-se de dois grupos que travaram relações de associação com o poder público em determinados momentos, presenciando como estes instrumentos são utilizados em prol dos interesses do gestor em vigência.

Mesmo coletivos que não construíram qualquer vínculo com o poder público, como o Ensaio Aberto, também relatam um processo de esvaziamento do sentido político das ações, que se revela pelas forças de mercado: "as pessoas achavam que aquilo ali era pago por alguém, que aquilo ali era patrocinado, sendo que aquilo ali não era, era autogerido".

A exemplo desse coletivo, é revelador o fato de que os coletivos que se iniciam a partir do ano de 2012 reivindiquem uma natureza completamente diferente de vínculo com o poder público e, consequentemente, com o espaço público.

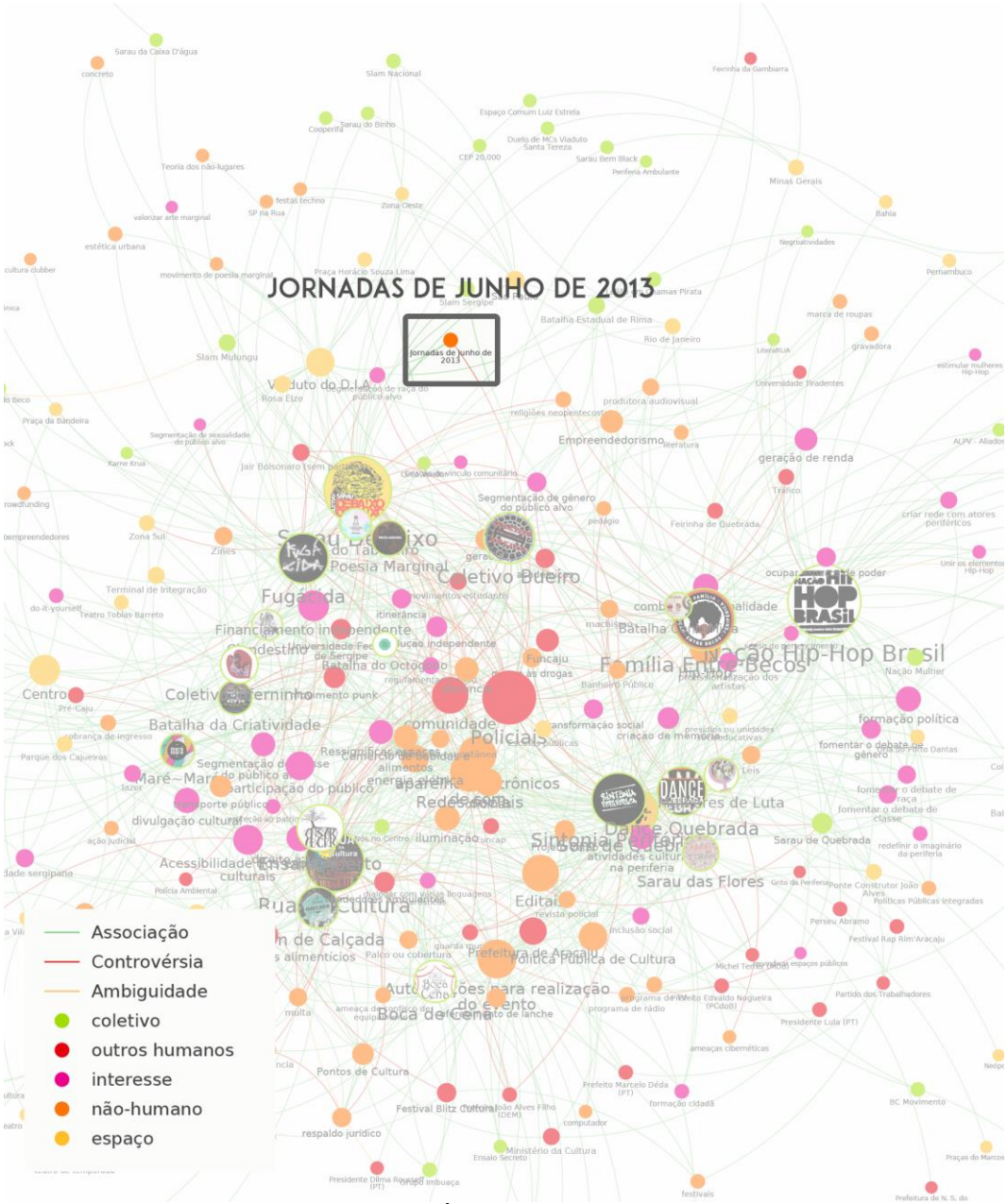
Som de Calçada, Clandestino e Sarau Debaixo, que são os pioneiros deste período, se colocam de modo apartado às estruturas institucionais e partidárias, embora sejam três grupos completamente distintos em seus modos de fazer artístico. Entre os coletivos surgidos em meio a estes acontecimentos, o único que estabelece um vínculo com as estruturas políticas institucionais é a Família Entre Becos, cujo integrante entrevistado atua junto ao Partido dos Trabalhadores. No entanto, o coletivo também se coloca em uma posição de certo distanciamento:

> [...] chegamos num ponto também de entender que quanto mais a gente se entranha na política, mais a política vai querer se entranhar na gente. Então a gente tem pessoas nossas que estão ali dentro do partido x, trabalhando dentro da política, mas a gente deixa bem claro a autonomia do nosso coletivo. O nosso coletivo é o nosso coletivo. Então eu e outras pessoas, a gente dedica a nossa vida a políticas mais institucionais, mais formais, para que a gente consiga facilitar esse acesso de estruturação do nosso coletivo (FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2021).

A partir de 2013, algo notável na linha do tempo é o curto período em que os coletivos permaneceram ativos. Após o Sarau Debaixo, uma série de outros coletivos com atividades efetivadas entre períodos que variam de poucos meses até, no máximo, 3 anos, foram registrados. Somado à efemeridade desses novos coletivos, há um aumento substancial na quantidade de coletivos que passaram a realizar práticas artísticas no espaço público urbano: na década referente aos anos 2000, a cartografia alcançou apenas quatro coletivos, e após os anos 2010, dezoito coletivos foram registrados.

As Jornadas de Junho de 2013, reconhecidas pelo Sarau Debaixo como um ator que modificou o curso das ações do grupo, não são citadas por nenhum outro coletivo como elemento importante para sua constituição, assim como os demais ciclos de protestos que poderiam ser relacionados a esse ímpeto de ocupação do espaço público urbano também não são citados como atores. Disso advém um posicionamento do nó referente às Jornadas de Junho no grafo que o torna aparentemente pouco relevante (Figura 108), sem grande amplitude ou centralidade, posicionando-se próximo às margens da cartografia.

Figura 108 – Jornadas de Junho de 2013 na cartografia



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

No entanto, cita-se recorrentemente a influência do Sarau Debaixo em diversos outros coletivos posteriores, como a Batalha do Octógono, Maré~Maré, Ensaio Aberto, Coletivo Inferninho e Fugácida, o que demonstra que esse processo reverbera em formas de atuação dos coletivos a partir deste período. As práticas de atuação desse conjunto de coletivos são bastante semelhantes, de modo que a ausência de referências aos eventos recentes de

manifestações e ocupações em espaços públicos fomenta a hipótese de que o impacto das ações produzidas pelos coletivos artísticos em Aracaju tem retroalimentado um circuito majoritariamente local.

Em vista disso, a fala do Ensaio Aberto, que atuou entre os anos de 2015 e 2017, é sintomática ao expor a percepção de uma situação 'rara' referente à cena artístico-cultural da cidade:

> As ocupações de rua daqui foram uma coisa muito rara, se você ver, em qualquer lugar do Brasil. É porque a gente não tem noção disso, a gente não toma tento do que a gente presenciou naquele momento e todas as coisas que aconteceram. O Som de Calçada até hoje vive, já virou um compromisso das pessoas. Mas o que a gente não percebe é que aquilo ali, aquela ocupação do espaço público, naquele momento, naquele espaço político, com aquela condição, não existiu em outros lugares. Tem lugares que tinha essa cultura já, tipo, em São Paulo tem, tem vários *slams* em São Paulo, várias batalhas de rima, assim como tem aqui também, mas assim, daquela maneira como estava acontecendo, não acontecia em outros lugares (ENSAIO ABERTO, 2021).

Ainda que as produções dos coletivos aracajuanos possuam singularidades que justifiquem as análises situadas, elas não estão completamente isoladas de outros acontecimentos sincrônicos e recorrentes em outras localidades, como mostra a linha do tempo. Desde a Primavera Árabe, que se iniciou em Dezembro de 2010, uma vasta literatura tem buscado compreender o verdadeiro impacto advindo desse acontecimento no modo como as pessoas passaram a ocupar o espaço público urbano em diversos países.

Tal Primavera faz referência a mobilizações de países do Oriente Médio e Norte da África, incluindo Tunísia, Egito, Bahrein, Djibuti, Argélia, Iraque, Jordânia, Omã e Iémen, as guerras civis na Síria e na Líbia e protestos menores no Líbano, Kuwait, Mauritânia, Arábia Saudita, Marrocos, Sudão e Saara Ocidental que "tinha como objetivo a conquista da liberdade de expressão e a melhoria de condições econômicas, que desencadeou a derrubada de décadas de ditaduras" (VALIENGO; OLIVEIRA, 2020, p.80).

Junto a essa onda de protestos, outras partes do mundo foram insufladas. Os Indignados de Madri, conhecidos pelo movimento 15M, questionavam a imprecisão da democracia representativa na Espanha sob o slogan *"Democracia real ya!",* bradado em diversas praças do país. O movimento *Occupy Wall Street*, no epicentro da crise financeira

desencadeada em 2008 pelos Estados Unidos, questionava a desigualdade econômica utilizando-se do slogan “We are the 99%”, ou “Nós somos os 99%”, em referência à disparidade econômica entre o 1% mais rico e o restante da população.

Nobre (2019) associa todos esses movimentos aos reflexos da crise financeira de 2008, vinculada às consequências da bolha imobiliária estadunidense. No entanto, a autora observa que, no Brasil, tais manifestações “ocorreram em um período em que o país encontrava-se com situação econômica favorável” (ibid., p. 230), o que levanta dúvidas quanto às motivações que acarretaram os protestos de Junho de 2013.

Desde esse momento, diversos ciclos de manifestações, ocupações e intervenções nas ruas das cidades brasileiras continuaram reverberando. O “não vai ter copa” buscava se opor à realização da Copa do Mundo FIFA de 2014. Os gastos exorbitantes para a elaboração do megaevento somados à escassez de serviços básicos para a população, processos de remoções forçadas e militarização urbana foram as causas dos protestos.

Já em 2015, o movimento secundarista ocupou as escolas do estado de São Paulo, impedindo a proposta do plano de reorganização do ensino público paulista, e a Primavera Feminista, ou Primavera das Mulheres (BRITO, 2017), saiu às ruas tendo como estopim a tramitação do Projeto de Lei 5069/2013 na Comissão de Constituição e Justiça (CCJ) da Câmara Federal, que apresentava retrocessos no atendimento às mulheres vítimas de violência sexual no sistema público de saúde. É válido lembrar que tal protesto acontecia em par aos movimentos da Argentina, Chile e Uruguai conhecidos como “Ni Una Menos”.

O encaminhamento dessa série de mobilizações, entretanto, veio acompanhado dos protestos “Fora Dilma”, que culminaram no golpe parlamentar e na instauração do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016. Sucedeu a esse quadro a ascensão de Michel Temer como presidente em exercício entre os anos de 2016 e 2018 e, finalmente, a eleição de Jair Messias Bolsonaro, cujo mandato entrou em vigor em 2019.

Todo esse processo foi também permeado por diversas manifestações contrárias ao cenário que vinha sendo delineado. Os protestos de #EleNão, muito próximos à Primavera das Mulheres, se iniciaram ainda antes da eleição de Bolsonaro. Após este ser eleito, durante os primeiros meses de seu mandato, uma parcela da população continuou indo às ruas sustentando a pauta de Fora Bolsonaro. Por fim, o modo como as expressões advindas

desde 2013 podem ter culminado na ascensão das forças conservadoras da extrema direita brasileira ainda permanece uma questão em debate, cujo acompanhamento histórico dá-se ao mesmo tempo em que esta pesquisa é elaborada. Segundo Pérez (2021, p. 14), é impossível tratar as Jornadas de Junho como um movimento coeso, posto que "foram diversas, reunindo pautas e atores distintos. Essa posição evita simplificações das Jornadas como blocos homogêneos. Pautas à direita, por exemplo, já estavam presentes em Junho, embora tenham ganhado tônus em protestos posteriores". Enfatiza-se, portanto, a necessidade de acompanhar o desenrolar das reflexões que investigam como o espaço público participa de redes com diferentes interesses.

A forma como esses impasses reverberam na atuação dos coletivos artísticos parece ser também um ponto de investigação para eles mesmos. Ainda assim, é visível que os coletivos pós-2012 possuem uma proposta de maior autonomia em relação aos órgãos do poder público. Isso acarreta muitas vezes em comprometer a longevidade do movimento, visto que o tempo de duração desses grupos torna-se muito menor, se comparado com a década anterior.

No entanto, esse comprometimento não necessariamente significa uma perda. A topologia em rede demonstra, nesse sentido, que não há qualquer proporcionalidade entre a duração dos coletivos e seu alcance de influência na rede. Ou seja, coletivos com muitos anos de atuação podem produzir efeitos menores do que coletivos que atuaram com duração mais pontual. Esse aspecto dependerá da articulação promovida pelo coletivo com demais atores que se vinculam à produção artística coletiva nos espaços públicos da cidade.

Há, nesse quesito, temporalidades específicas, que reverberam nos posicionamentos dos coletivos. Seja pela possibilidade de adesão a políticas públicas de cultura, assimilações partidárias ou desvios no sentido de suas manifestações do espaço público, os grupos participam de processos que podem facilmente esvaziar o conteúdo efetivamente político de suas ações: aquele que faz ver o dissenso, que produz outras sensibilidades. Em meio a um cenário de instabilidade e desconfiança acerca do papel governamental, ao mesmo tempo em que se verifica a necessidade de fortalecimento das instituições democráticas, os riscos que provêm da associação ou da controvérsia com o poder público são inevitavelmente confrontados.

3.5 Que espaço público é possível?

A relação entre coletivos artísticos e espaços públicos é posta, como visto ao longo da dissertação, como uma produção polifônica, em que diversos atores e interesses se entrelaçam. Tendo em vista a existência desses tensionamentos, levanta-se como questão o sentido que a atuação em espaços públicos incorpora às práticas dos coletivos. Por que os coletivos artísticos escolhem atuar nos espaços públicos na cidade?

Se levarmos em consideração todas as interferências desempenhadas por uma série de não-humanos nos espaços públicos, fica evidente que as materialidades urbanas possuem um papel fundamental na possibilidade de agir dos corpos na cidade. No entanto, há ainda outro sentido do espaço público que se refere àquilo que advém da esfera pública. Nessa acepção, Ranciére demonstra que a tensão entre a polícia e a política é própria do que é público. Para o autor,

> existe uma esfera pública que é uma esfera de encontro e conflito entre as duas lógicas opostas da polícia e da política, do governo natural das competências sociais e do governo de qualquer um. A prática espontânea de todo governo tende a estreitar essa esfera pública, a transformá-la em assunto privado seu e, para isso, a repelir para a vida privada as intervenções e os lugares de intervenção dos atores não estatais. (RANCIÉRE, 2014, p. 72).

A natureza dos governos está em concordância com a manutenção da partilha da comunidade, agindo ao administrar as funções, temporalidades, espaços ocupados e ações dos sujeitos. O lugar do público, portanto, não se refere àquele que está sob a tutela do Estado, mas precisamente àquele que abre as possibilidades de questionamento dessa dimensão consensual. O espaço público torna-se parte de uma esfera pública não por ser um território de posse comum, mas por se constituir como espaço do dissenso através da presença dos sujeitos em ato político.

A mera inclusão desses sujeitos nas funções sociais não questiona os regimes de visibilidade, e portanto não condiz com a ação política, pois para isso seria preciso evidenciar, antes de mais nada, o sentido paradoxal dessa partilha. Não esqueçamos que, como posto por Ranciére, um cenário em que todos estejam devidamente incluídos no reconhecimento comum não significa a conquista da igualdade. A igualdade é sempre inconclusa, de modo que tal cenário seria apenas uma manifestação do consenso.

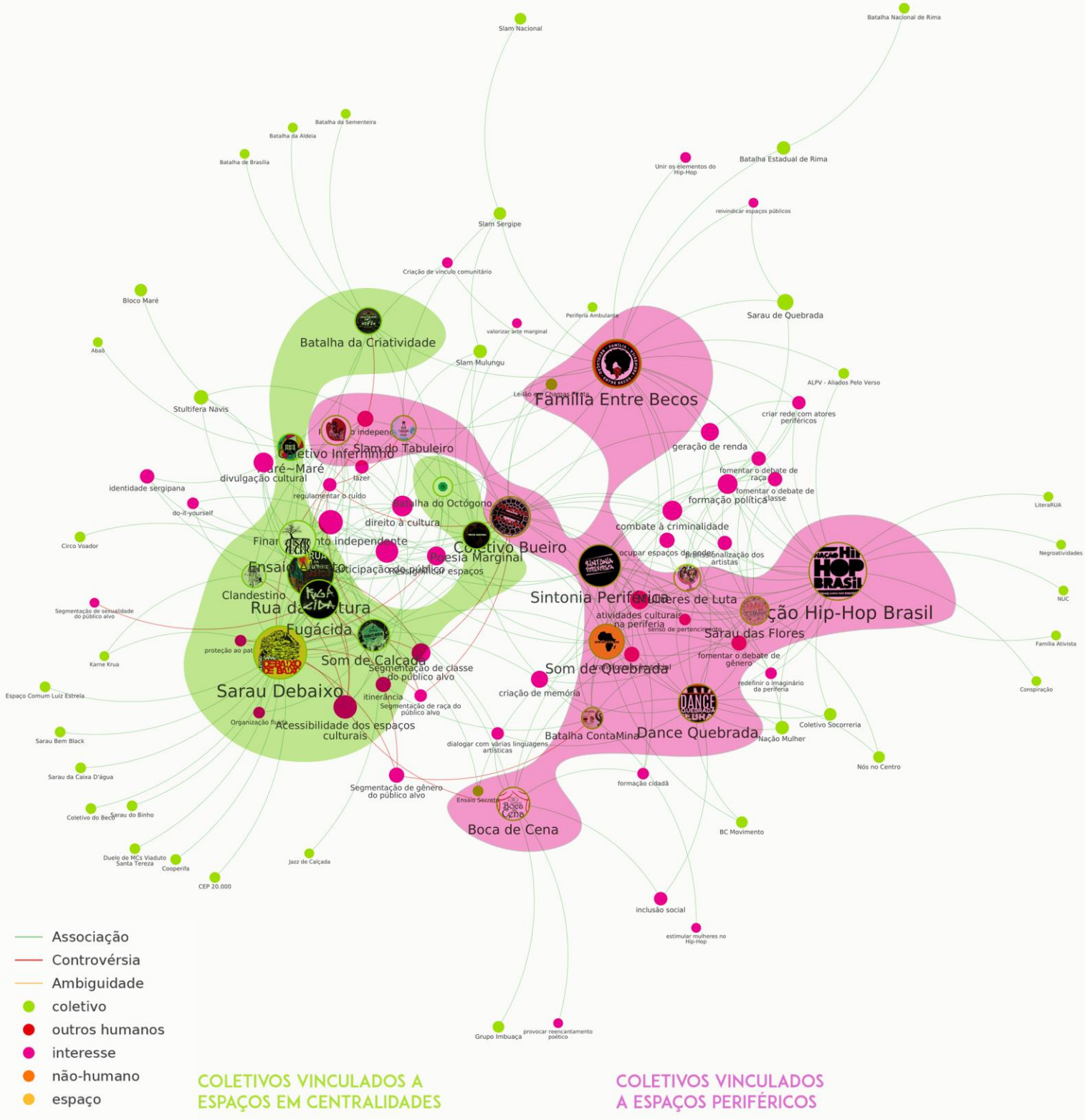
A dimensão política, por outro lado, transforma as identidades que se dão no seio da comunidade, ou melhor, desidentifica-as. A produção desse estranhamento, da enunciação desse corpo sem lugar é o que Ranciére afirma que se passou, por exemplo, com o movimento dos operários e das mulheres, que "são identidades aparentemente sem mistério. Todo mundo vê de *quem* se trata. Ora, a subjetivação política arranca-os dessa evidência, colocando a questão da relação entre um *quem* e um *qual* na aparente redundância de uma proposição de existência" (RANCIÉRE, 1996a, p.48).

Assim, considerar que o conflito pode ser superado por uma mera administração de suas partes é apontado pelo autor como o grande problema dos sistemas democráticos consensuais contemporâneos. "O dano político não se regula" (idem, 2016a, p.51), pois o tratamento gestionário desses conflitos, geralmente por figuras representativas ou por especialistas, acaba por enquadrar novamente os sujeitos em determinadas funções, modos de dizer, fazer e existir no corpo social.

A democracia, então, não pode existir como em uma forma jurídico-política, ela não possui estabilidade por conta de suas instituições ou instrumentos, visto que isso é próprio de uma ordem policial. Segundo o autor, a democracia, desde sua origem, refere-se ao governo do povo, daqueles que não possuíam a legitimidade hierárquica, divina ou de riquezas para governar. A real democracia "é a ação que arranca continuamente dos governos oligárquicos o monopólio da vida pública e da riqueza a onipotência sobre a vida" (RANCIÉRE, 2014, p. 121). A legitimação consensual proporcionada pelos aparatos governamentais tende a despolitizar as questões da vida pública e, dessa forma, torna-se o oposto ao sentido próprio do processo democrático.

Nesse âmbito, o acompanhamento dos processos dos coletivos artísticos aqui mencionados faz ver uma série de impasses vivenciados por esses grupos no que tange seus relacionamentos com o poder público, a comunidade e a cidade. Em muitos momentos, os coletivos conformam uma esfera pública que adquire densidade em seus processos contraditórios, em que a ação política é, muitas vezes, entrelaçada sob as vias de ações policiais. A cartografia que destaca o conjunto de interesses dos coletivos (Figura 109) evidencia os critérios que os norteiam em suas atuações nos espaços públicos urbanos. São esses os motivos pelos quais os sujeitos tomam os espaços das ruas, baixios de viadutos, praças, parques etc. enquanto espaços de esfera pública, materializando em tais locais as suas formas de subjetivação coletivas.

Figura 109 – Cartografia ator-rede de coletivos artísticos e interesses[26]



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021

[26] Para melhor visualização e interação com a cartografia, é possível acessar o link: https://marianecs.kumu.io/espaco-publico-em-disputa

Como visto no capítulo 2, cada coletivo possui singularidades em suas formas de atuação, e, portanto, possuem interesses distintos. No entanto, ao colocarmos em paralelo o posicionamento dos nós referentes aos coletivos e aos interesses na rede, os vínculos que esses coletivos possuem com o território são destacados. Os nós dos coletivos que atuam em espaços de periferia possuem maior proximidade na cartografia, e o mesmo acontece com aqueles coletivos que atuam em regiões de centralidade de Aracaju, em bairros que possuem maior disponibilidade de infraestrutura e serviços.

Percebe-se que os interesses dos coletivos que se denominam periféricos passam, em geral, por: criação de vínculo comunitário, redefinir o imaginário da periferia, unir os elementos do Hip-Hop, reivindicar espaços públicos, estimular mulheres no Hip-Hop, transformação social, senso de pertencimento, valorizar arte marginal, criação de rede com atores periféricos, fomentar o debate de classe, fomentar debate de gênero, fomentar o debate de raça, formação cidadã, formação política, profissionalização dos artistas, combate à criminalidade, geração de renda, inclusão social, ocupar espaços de poder e provocar reencantamento poético.

Por outro lado, o conjunto dos coletivos que atuam em centralidades da cidade – tendo sempre em mente que estes interesses não se aplicam a todos de forma unânime – compreendem: dialogar com várias linguagens artísticas, criação de memória, divulgação cultural, identidade sergipana, participação do público, *do-it-yourself*, ressignificar espaços, organização fluida e uma relação ambígua com o interesse de proteção ao patrimônio.

Nos dois casos, identificam-se os interesses de produção independente, financiamento independente, lazer, itinerância, a falta da acessibilidade dos espaços culturais, direito à cultura e controvérsias em relação ao interesse de regulamentar o ruído. Há, portanto, interesses que apontam para a possibilidade democrática de atos de disputa serem instaurados, mas há, conjuntamente, a demanda por garantias institucionais do poder público para que essas ações possam acontecer, assim como a introdução de outras formas de financiamento independentes.

Em relação ao financiamento independente, são incluídas como soluções pelos coletivos o empreendedorismo, financiamentos coletivos, contribuições espontâneas do público

("passar chapéu") e a venda de produções próprias (incluindo-se os zines). Além disso, foram citados patrocínios de microempreendedores (como no caso da Batalha da Criatividade (2021): "já ganhamos tatuagens pra botar na premiação, roupa, camisa, boné, bermuda, é uma parada que incentiva muito, mesmo nada vindo pra organização") e apoio de pequenos comércios e estabelecimentos alimentícios adjacentes às localidades de atuação (como no caso do Boca de Cena: "fazer parcerias com os microempreendimentos que ficam em torno da praça, como lanchonete, como pizzarias, [...] para viabilizar o lanche dos artistas, por exemplo").

Isto posto, é significativo que as construções de financiamento que acontecem a partir de um envolvimento coletivo (como os *crowdfundings*, vaquinhas e contribuições espontâneas) se apresentam de forma mais concentrada entre os coletivos que atuam nos bairros de maior poder aquisitivo da cidade. Por outro lado, as iniciativas que pautam certo empreendedorismo encontram-se vinculadas a coletivos que atuam em regiões periféricas da cidade, nos bairros que possuem os maiores índices de domicílios em situação de pobreza.

O Coletivo Bueiro, por exemplo, é um "selo de produção artística e cultural [...], então a gente, enquanto selo, quer trazer roupa, quer trazer estúdio de gravação, quer fazer girar a grana dentro da quebrada mesmo" (COLETIVO BUEIRO, 2020). Alguns dos integrantes do Sarau das Flores e do Dance Quebrada (2020) possuem "uma feirinha criativa chamada Feirinha de Quebrada", onde trazem como pauta "[...] a necessidade de empreendedores de periferia, de comunidades, poderem participar desses eventos, já que a maioria desses eventos têm um custo muito alto para colocar o seu produto para ser vendido". Para a Família Entre Becos,

> o foco é estilo Laboratório Fantasma e Kondzilla, que é você pegar sua irmandade desde novo, pegar aquela galera que tá na ânsia de fazer pelos nossos e conseguir garantir. Inclusive porque a gente entende que se você não conseguir garantir geração de renda não dá pra debater com o tráfico, não dá pra debater com a criminalidade. O que leva os moleques pra criminalidade é geração de renda, então a gente precisa debater geração de renda. (FAMÍLIA ENTRE BECOS, 2021)

Pode-se argumentar acerca da legitimidade do fazer político de tais ações, mas é preciso, a princípio, situar estes interesses na complexa rede em que estes coletivos se situam, observando as realidades em que tais sujeitos são postos na partilha do sensível. A

construção do sentido político de tais ações emerge a partir de lutas dissensuais que estão além da defesa de interesses particulares, como, por exemplo, o interesse de geração de renda poderia ser posto. Os indicativos de desigualdade social atravessam o fazer artístico dos coletivos, que se colocam como reações aos destinos que estes sujeitos recebem no corpo social.

> Quantas vezes eu já dei aula de break e, quando fui ver, o aluno estava dançando break no sinal? Quantas vezes você não já viu alguém dançando no sinal? Então quando a gente olha aquilo, a gente entende que a galera está tentando arranjar grana. Então onde é que está o problema? No emprego, porque não tá tendo. A galera é artista, por que não pode trabalhar com isso? (DANCE QUEBRADA, 2021)

Assim sendo, considera-se que tanto o assistencialismo por parte do poder público quanto as iniciativas mercadológicas de empreendedorismo caminham no mesmo sentido, em prol de reduzir as possibilidades de subjetivações políticas dos grupos, de modo a apaziguar as disputas que rompem com a partilha do sensível. Seja por meio do monopólio do gerenciamento dos conflitos ou por meio da lógica do lucro, "poder estatal e poder de riqueza conjugam-se tendencialmente em uma única e mesma gestão especializada dos fluxos de dinheiro e populações. Eles se empenham juntos para reduzir o espaço da política" (RANCIÉRE, 2014, p. 120).

Ao nos aproximarmos das histórias dos sujeitos implicados em tais coletivos, isso é cada vez mais evidenciado. O Mulheres de Luta (2020), por exemplo, conta que seus eventos foram suspensos "porque a gente tem que trabalhar, a gente tem que conseguir grana até para se manter na universidade. Ou era isso, ou era a gente conseguir grana para os nossos afazeres, ou era para estar fazendo nosso evento". Para o Sarau Debaixo (2020),

> várias coisas estão, de fato, se institucionalizando, porque você precisa sobreviver, você tem questões. Eu, por exemplo, estava morando sozinho na época que eu comecei a trampar de Uber e eu precisava ao máximo sobreviver e pagar o aluguel, que era mensal, então eu precisava me virar, não tinha como trampar de Uber e fazer o Sarau Debaixo, não tinha, simplesmente não tinha como. (SARAU DEBAIXO, 2020)

Opor o Estado à iniciativa privada consiste, pela experiência relatada pelos diversos coletivos, em uma oposição simplista, cujas implicações políticas das ações e suas disputas

adjacentes tornam-se camufladas. Essas implicações revelariam "a existência de formas de organização da vida material da sociedade que escapam da lógica do lucro; e a existência de lugares de discussão dos interesses coletivos que escapam do monopólio do governo científico" (RANCIÉRE, 2014, p.106).

Além disso, a leitura de Ranciére aponta para a necessidade de escapar do esquema binarista que opõe o culto estético da arte pela arte, que brada a suposta autonomia de seu campo, ao caráter funcionalista da arte, que subjugaria o fazer artístico a uma função social. A prática artística, de todo modo, não consiste em uma exceção às demais ocupações funcionais que se distribuem no território urbano, ela está sendo configurada na – e reconfigura a – partilha do sensível. Se as ações artísticas têm o potencial de colocar em cheque a distribuição consensual da comunidade, não se pode esquecer que o corpo que cria, que produz arte, é também um corpo que precisa "pagar o aluguel".

Em 'A noite dos proletários' (1988), o autor nos fornece a oportunidade de verificar esta compreensão ao apresentar as histórias de trabalhadores como artesãos, ferreiros, sapateiros e alfaiates que dedicavam suas noites à escrita e à leitura (e também à embriaguez), subvertendo o tempo que era destinado a compor uma rotina cíclica de trabalho e descanso, e fazendo vir à tona perspectivas de novos sujeitos, que não mais se reconheciam apenas em suas funções predeterminadas. Nessas noites desencontradas de suas finalidades, os operários criavam uma

> interrupção imperceptível, aparentemente inofensiva, do curso natural das coisas, na qual se prepara, se sonha, se vive já o impossível: a suspensão da ancestral hierarquia que subordina os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento (RANCIÉRE, 1988, p.10)

Uma vez criado este outro tempo noturno, não é tanto o impacto nos dias de trabalhos subsequentes que importa, mas o impacto nesses sujeitos que realizam o trabalho, uma fratura fundamental que se estabelece na identificação dos operários e seus modos de existir. Nesses intervalos, pouco a pouco os operários se percebem em um distanciamento de suas identificações, passando a analisar a própria realidade em que se inserem.

Em um dos trechos dos diários escritos por esses operários-intelectuais, presentes na obra de Ranciére, um alfaiate responde à chamada esperançosa proferida pelo consagrado autor

Victor Hugo para que estes continuassem sendo poetas e operários, dizendo-lhe: “O Sr. Victor Hugo sabe muito bem que aquele que realiza sua tarefa como operário, que já é tarefa para dois, pois metade do mundo vive na ociosidade, não pode exercer seu apostolado como poeta” (HILBEY apud RANCIÉRE, 1988, p.27). A correspondência entre esse trecho e as falas anteriormente elencadas pelos coletivos revela que a efemeridade própria desses grupos reside sobre os encargos aos quais estes sujeitos são compelidos pela própria partilha do comum.

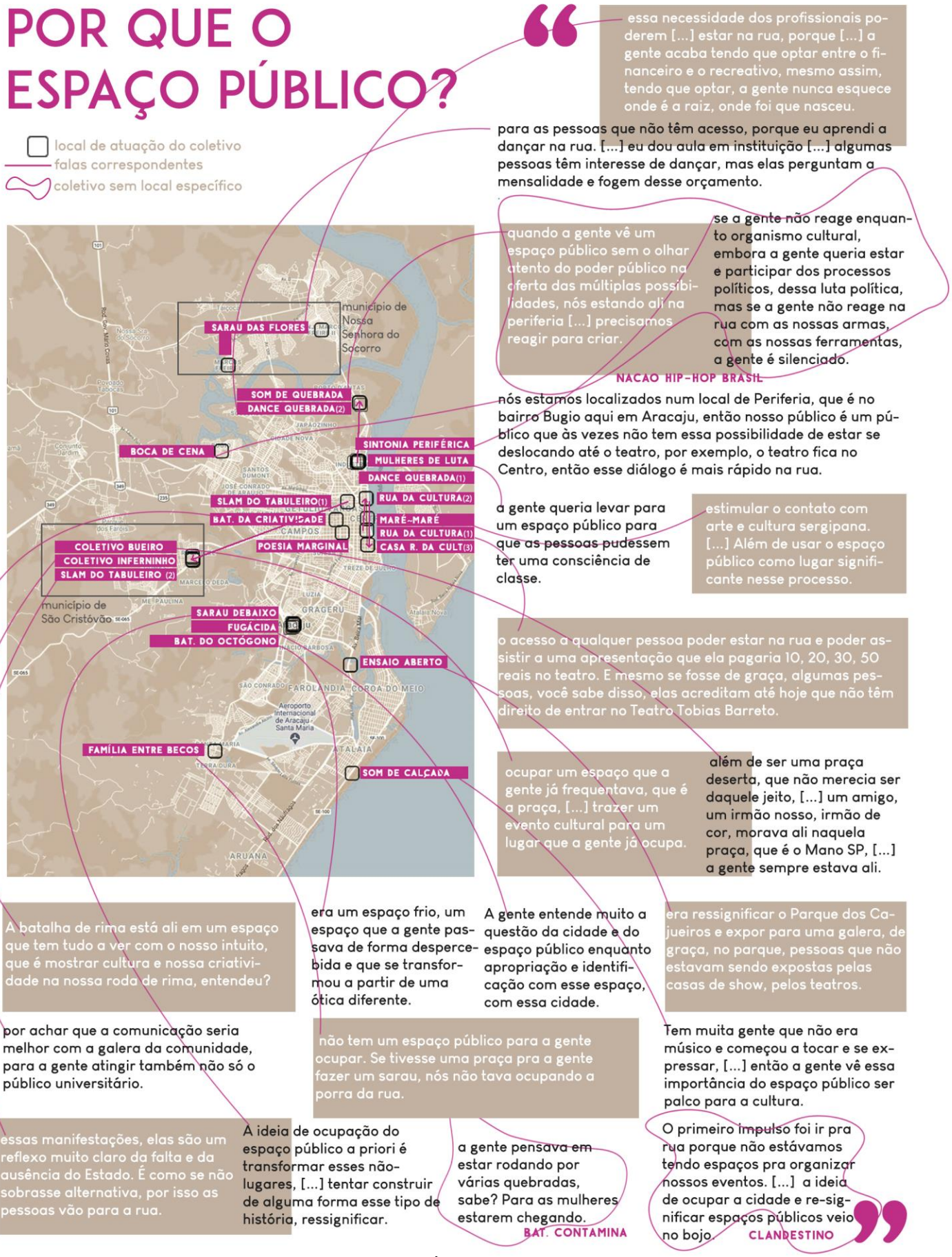
Isso nos fornece uma pista para compreender o caráter das ações realizadas pelos coletivos, que encontram nos espaços públicos materializados da cidade, como ruas, baixios de viadutos, parques e praças, uma possibilidade de instauração do dissenso que expõe o enquadramento controlado de seus lugares no debate público. Do mesmo modo como os operários dos quais fala Ranciére compõem novos tempos, fazendo com que a noite escapasse do seu desígnio laboral e permitisse a sua hesitação, as ações artísticas dos coletivos compõem novos espaços, que escapam ao desígnio de seus territórios.

Quando perguntados sobre a razão de atuarem em espaços públicos (como mostra a Figura 110), os coletivos relatam, cada um à sua maneira, certa necessidade de deslocamento frente às (im)possibilidades de existência. Desde a apuração da inacessibilidade dos ditos espaços culturais (em referências aos espaços institucionalizados da prática artística, como museus, teatros, galerias, casas de shows e espetáculos) até a verificação dos marcadores sociais de estigmatização, das precariedades urbanas e do descaso governamental, os coletivos se associam ao espaço público em uma tentativa de efetivar suas enunciações no debate público, fazendo ouvir os seus discursos onde antes estes não tinham lugar.

A fala da Família Entre Becos (2021), nesse sentido, é bastante significativa, porque materializa no próprio planejamento urbano a busca pela igualdade de suas subjetivações políticas:

> a gente entende que o fato de ocupar um espaço público é porque não tem um espaço público pra gente ocupar. Se tivesse uma praça pra gente fazer um sarau, nós não tava ocupando a porra da rua. Não tem praça, nós tamo ocupando a rua. Querem que a gente pare de ocupar a rua, faça uma praça. Pra gente, é uma matemática muito simples. A gente vai continuar ocupando.

Figura 110 – Por que o espaço público?



Fonte: PRÓPRIA AUTORA, 2021.

* As sobreposições das caixas de texto indicam que se trata de duas falas de um mesmo entrevistado.

Quando o coletivo enuncia que “o fato de ocupar um espaço público é porque não tem um espaço público pra gente ocupar”, aparecem, em sua fala, dois entendimentos sobre o conceito de espaço público: um é ocupado, o outro não pode ser. Mais do que isso, aquele que é ocupado só o é porque o outro não pode ser.

A praça, segundo este enunciado, é o espaço mais apropriado para a ocupação do sarau, é a própria institucionalização do público, mas que foi renegada a eles: “O Santa Maria [...] é o maior bairro de Aracaju e tem uma praça. Uma praça! Minúscula, inclusive. Dentro de um conjunto, sendo que o Santa Maria tem quase dez conjuntos” (ibidem). Fora do espaço público institucionalizado (a praça) é que o coletivo constrói o seu verdadeiro espaço público, na rua, com a realização dos saraus.

A rua, por sua vez, emerge no enunciado como um espaço não propício para tal ocupação. Estar ali é, de certo modo, desviar o destino dado àquele espaço. Ocupam o espaço público associado ao fluxo dos carros e, portanto, constroem um ato dissonante nas configurações urbanísticas fixadas na cidade.

> Do ponto de vista da polícia, uma rua é um espaço de circulação. A manifestação, por sua vez, a transforma em espaço público, em espaço onde se tratam os assuntos da comunidade. Do ponto de vista dos que enviam as forças da ordem, o espaço onde se tratam os assuntos da comunidade situa-se alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas destinadas a essa função. (RANCIÉRE, 1996b, p.373)

“Se tivesse uma praça”, o coletivo anuncia, talvez esse desvio não existisse – nem mesmo os saraus teriam motivos para serem colocados nesse espaço público –, e tais sujeitos permaneceriam fixados em suas devidas identificações. Agindo de forma a conter as subjetivações políticas, a lógica policial não permite espaço para a imprevisibilidade, regulamentando de modo antecipado as formas, locais e temporalidades de ação.

Enquanto o espaço público urbano é deslocado pelas práticas artísticas de sua identificação definida pelo regime de sensibilidade comum, os sujeitos coletivos inauguram também o princípio de novas existências. Ao compor novos espaços, os coletivos implicam esses sujeitos em processos de estranhamentos próprios das subjetivações políticas. Os encontros lúdicos pelos quais se reúnem funcionam, assim, como este intervalo que rompe a experiência ininterrupta destes corpos na cidade. Os espaços públicos urbanos participam

do dissenso à medida em que são uma peça fundamental para distorcer o destino dado a esses sujeitos.

Emaranhados na rede, atravessados pelos territórios da cidade, deslocados por uma série de instrumentos, vinculados às forças do apaziguamento governamentais e mercadológicas, os coletivos artísticos refletem um espaço público que só se constitui em disputa. Nos processos do fazer artístico que se articula ao espaço público urbano, inúmeras contradições são vivenciadas por esses sujeitos políticos que são, por definição, instáveis. Encontros e desencontros com as lógicas policiais conformam percursos tateantes, em que os coletivos se implicam na tentativa de tornar visível os danos que vivenciam. Suas práticas artísticas desconcertam as condições de vida que a partilha do sensível resguarda, portando como horizonte a inauguração de outras artes de viver.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar a associação entre coletivos artísticos e espaços públicos dialoga com a recente propagação de movimentos cujos repertórios de ação incorporam questões relativas às dinâmicas urbanas. Disso decorre uma ampla discussão em trabalhos contemporâneos que abrangem diversas frentes disciplinares. Ao se colocar nesse âmbito, esta pesquisa buscou viabilizar um novo olhar sobre a questão, recorrendo ao acompanhamento situado de coletivos artísticos que atuavam em espaços públicos de Aracaju.

O impulso habitual da atividade de pesquisa parte de suposições iniciais, hipóteses quanto ao destino das respostas a serem alcançadas. Foi uma aposta nossa frear esse impulso, materializando uma investigação que descobria, em meio ao seu desenvolvimento, os elementos para os quais as análises deveriam ser direcionadas. Buscávamos ouvir os atores que, marcados pela experiência cotidiana e pela voracidade das transformações na cidade, pudessem trazer luz ao problema da pesquisa, compartilhando as questões por eles enfrentadas.

Junto a esse aspecto, seguiu-se o entendimento de que os coletivos artísticos não eram inseparáveis de outros agentes que compõem a cidade, e que portanto a investigação acerca de suas ações no espaço público passava por reconhecer as relações ali presentes. Como um tecido que vai sendo amarrotado, esticado e dobrado por muitas mãos, as práticas artísticas se desenrolavam no espaço público. Era preciso, assim, seguir os fios da trama até encontrar os agentes capazes de modificá-la.

À vista disso, a teoria ator-rede foi elencada como metodologia para a leitura dessas experiências. Ao usarmos as lentes da TAR, o foco relacional evidenciou uma miríade em rede. A questão-problema, portanto, não era apenas a atuação dos coletivos artísticos nos espaços públicos, mas a existência de um “coletivo dos coletivos”, como colocado no primeiro capítulo.

Assim, a investigação dá preferência por compreender essa rede conjunta que se espalha pelo território urbano, ao invés de concentrar-se em apenas um dos coletivos analisados. Esse coletivo elevado à segunda potência abarcava outros atores da cidade, humanos e não-

humanos, assim como seus interesses nesse processo. Por meio de associações, controvérsias e ambiguidades, os atores e interesses tensionavam o curso das ações no espaço público.

Recorrer a essa abordagem metodológica consistiu em uma atividade paralela ao próprio desenvolvimento do trabalho. Ainda que tal abordagem não seja tratada aqui como objeto de estudo, o aprofundamento no pensamento ator-rede demandou esforços no sentido de assimilar e colocar em prática a postura investigativa sugerida por ele. Por se tratar de uma metodologia de pesquisa não tradicional dentro do contexto acadêmico, muitas vezes o uso da TAR converteu-se em um desafio, o qual assumimos diante da constatação de que as formas de análise precisam ser reinventadas a fim de responder às transformações urbanas que se colocam no horizonte.

A estrutura da dissertação, nesse sentido, foi produzida paulatinamente, à medida em que novos atores na rede eram revelados. As entrevistas com os integrantes dos coletivos foram o fundamento sobre o qual se assentaram as análises realizadas, juntamente com a realização da pesquisa documental. A elaboração da cartografia, por sua vez, deu corpo à rede relatada nas entrevistas, possibilitando visualizar espacialidades topológicas dos atores e suas relações.

Ao seguir os atores, iniciativas muito diversas foram consideradas. Reunidas aqui sob a denominação de coletivos, acompanhamos as histórias vivenciadas por companhias de teatro, *crews*, grupos de amigos, bandas, conjuntos carnavalescos, famílias periféricas, "nações" e coletivos propriamente ditos. No total, a amostragem possibilitou a realização de entrevistas com vinte e dois desses grupos: Rua da Cultura, Som de Calçada, Slam do Tabuleiro, Sarau Debaixo, Família Entre Becos, Coletivo Inferninho, Maré~Maré, Fugácida, Poesia Marginal, Coletivo Bueiro, Batalha do Octógono, Batalha ContaMina, Batalha da Criatividade, Dance Quebrada, Ensaio Aberto, Boca de Cena, Clandestino, Mulheres de Luta, Sarau das Flores, Sintonia Periférica, Som de Quebrada e Nação Hip-Hop Brasil.

Decorre desse acompanhamento que, em Aracaju, a atuação dos coletivos artísticos se dá de modo plural. Não há homogeneidade entre os coletivos: sob o peso de serem identificados por uma mesma nomenclatura, eles definitivamente não correspondem a um

conjunto de práticas idênticas. Cada coletivo possui iniciativas próprias, modos de atuar, referências, interesses e compreensões sobre o espaço público singulares.

Mesmo assim – ou talvez exatamente por essa multiplicidade – as práticas encontram-se articuladas, gerando reverberações entre si e em diferentes agentes urbanos. Do tensionamento entre esses diferentes atores que se entrecruzam, a pesquisa desenvolveu suas análises em torno das situações recorrentes, compartilhadas pelo universo comum aos coletivos artísticos.

Com a cartografia gerada, foi possível identificar múltiplas entradas pelas quais a associação entre coletivos artísticos e espaços públicos se constituía. Desse modo, considera-se que a elaboração da cartografia ator-rede trouxe resultados ímpares. Ao analisarmos de modo isolado o material obtido por meio das entrevistas, percebe-se que as questões centrais que norteiam a atuação de cada coletivo, em geral, não se referem aos mesmos elementos que se sobressaem na rede. Isso acontece, como visto, porque a rede implica que cada ator seja considerado em relação ao conjunto dos demais.

Isso é importante, pois demonstra que pautas secundárias nas falas de um coletivo podem ser pontos-chave para compreender o que acontece nas relações com o espaço público. Traz-se, portanto, novas visibilidades para a questão pesquisada. Os nós de grande centralidade e abrangência, principalmente, correspondem relações relevantes na composição da rede. Entre elas, uma destaca-se logo de início: a centralidade e abrangência da presença dos policiais, atuando enquanto agentes da instituição estatal que exerce o controle e a vigilância do espaço público.

Essa “baixa polícia”, nos termos de Ranciére, possui grande capacidade de mediação nas ações elaboradas pelos coletivos, buscando enquadrá-las nos devidos lugares e funções que decorrem do sentido consensual da comunidade. Na grande maioria dos casos, as relações entre os coletivos e os policiais são de controvérsia, reunindo diversos episódios de embate no espaço público. Entre os modos de dizer que pertencem à partilha do sensível estabelecida, as práticas artísticas realizadas pelos coletivos são entendidas, muitas vezes, como ruídos, meras vozes sem qualquer *logos* reconhecível na esfera pública.

Esse conjunto de operações relativas à dimensão do sensível reflete as condições da comunidade – daquilo que constitui a vida em comum. Considera-se, portanto, que há uma lógica policial que permeia o cotidiano na cidade, não estando circunscrita apenas às

atividades dos agentes policiais. Quando adentramos nos vínculos estabelecidos entre os coletivos e a comunidade, no entanto, verifica-se uma relação de ambiguidade que revela diferentes formas de atuação no espaço público, decorrentes de entendimentos múltiplos sobre o sentido da comunidade.

Em especial, o vínculo com o território parece exercer uma forte mediação nas posturas adotadas pelos coletivos em relação a esse aspecto. Os coletivos que realizaram atividades em áreas da cidade com maior disponibilidade de infraestrutura, de equipamentos urbanos e oferecimento de serviços, ou seja, em espaços de centralidade, citam controvérsias com a comunidade com grande frequência. Tais controvérsias, em geral, são desencadeadas por processos segregacionistas que decorrem da dinâmica urbana, remontando às classes sociais, gênero, raça e sexualidade das pessoas que passam a frequentar tais bairros a partir das ações realizadas.

Por outro lado, os coletivos que atuam em áreas com maiores índices de pobreza e vulnerabilidades na infraestrutura urbana, que em Aracaju se situam em regiões periféricos da cidade, em geral consideram a comunidade como um aliado. Buscam, através de vínculos associativos, estabelecer possibilidades de transformação ou inclusão social na maioria das práticas acompanhadas. Certamente, essa diferença não se dá no seio de uma mesma comunidade. São comunidades múltiplas em seus territórios, influenciando de modo diverso a atuação dos coletivos artísticos no espaço público.

Em ambos os casos, a ação nesse espaço não está isenta das mediações exercidas pelos não-humanos, conforme considerado pela teoria ator-rede. Em primeiro lugar, as plataformas de redes sociais são largamente utilizadas para compor as ações no espaço público, enquanto as mídias tradicionais como rádio e televisão aparecem de forma bastante restrita na rede. O uso das redes sociais se vincula geralmente à divulgação das ações, não sendo reconhecidas maiores transformações no curso das ações elaboradas no espaço público. Isso muda de figura quando consideramos os coletivos que atuam de modo itinerante na cidade: o uso dessas plataformas possibilita que não estejam atrelados a determinado território, o que implica também em uma tática fugidia que dificulta a ação das forças policiais sobre esses coletivos.

Além disso, alguns coletivos colocam-se em uma relação ambígua com as redes sociais: ao passo em que reconhecem as vantagens atreladas ao seu uso, também vivenciam certa

desconfiança quanto à efetividade de uma composição da esfera pública por esses meios. Seria necessário o desenvolvimento de pesquisas complementares, que acompanhassem as ações realizadas pelos coletivos através de uma visão netnográfica, abarcando a ampla discussão envolvendo o uso de redes sociais em meio à atividade algorítmica, ausência de proteção dos dados ou vigilância que poderiam comprometer o curso das ações coletivas.

Outro não-humano que apresenta relações de ambiguidade junto aos coletivos artísticos são as autorizações para ocupação do espaço público exigidas pelos órgãos municipais. À vista disso, a própria necessidade de adequação às normas estabelecidas pelo poder público retrata a tentativa de manutenção do consenso. Assim sendo, os aparatos normativos cerceiam as possibilidades de ser, dizer e experienciar modos de existência da cidade.

No entanto, ainda que tais processos contraditórios sejam identificados, a obediência às normativas legais exprime também um instinto de preservação de alguns coletivos, especialmente aqueles que atuam em regiões de urbanidade precarizada ou ainda àqueles formados por sujeitos socialmente marginalizados. Em concordância com o argumento apontado por Janicka (2020), verificamos que os coletivos artísticos que consideram as experiências de sujeitos cujo gênero, raça, sexualidade ou classe social não coincidem com o dito sujeito universal buscam recorrer a associações junto a esses aparatos normativos. Isso acontece justamente com o intuito de articularem as sensibilidades produzidas na comunidade e evitarem, a princípio, episódios de truculência policial e confisco dos materiais utilizados nas práticas artísticas.

Tem-se, como colocado por Ranciére (2010), um ímpeto de privatização da vida pública que nega as possibilidades de enunciação política, limitando as formas de manifestação a uma roupagem de cidadania em conformidade com o arranjo pré-estabelecido pelas instituições vigentes. O próprio espaço físico está posto nesse arranjo. Como visto, as materialidades urbanas são, muitas vezes, manipuladas no intuito de impedir a realização dos eventos promovidos pelos coletivos. Os cortes sistemáticos na infraestrutura de energia elétrica são experiências vivenciadas por vários dos grupos entrevistados, cujos vínculos com o espaço público urbano foram comprometidos.

Nessa tentativa de disciplinarização dos corpos coletivos, a ação estatal tem amplo alcance. Considerando esse aspecto, verificou-se que os modos como os coletivos lidam com os agentes do poder público estão sincronizados a eventos que transcendem suas conjunturas

locais. Nos anos anteriores a 2012, o alinhamento de pautas progressistas no governo federal, estadual e municipal abarcou um período em que os coletivos artísticos aracajuanos se associavam à promoção de políticas públicas de cultura. Posteriormente, entretanto, surge uma onda de coletivos que buscavam uma atuação completamente autônoma em relação ao Estado. Esse movimento acontecia em paralelo aos processos de ocupação do espaço público em todo o mundo, dos quais as Jornadas de Junho de 2013 representaram a experiência brasileira. Como se sabe, a confluência desses eventos desenrolou-se junto à ascensão dos valores conservadores da extrema direita em muitos países, e no Brasil essa dinâmica verifica-se no golpe da instauração do impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, e na eleição de Jair Messias Bolsonaro realizada em 2018.

A relação de causalidade entre esses dois fenômenos (os movimentos de ocupação do espaço público a partir de 2010 e a proliferação dos regimes autoritários) permanece em debate. Tais esclarecimentos precisariam ser melhor elaborados a partir do acompanhamento de outros atores, que não estão circunscritos ao escopo da presente pesquisa. Mesmo assim, consideramos que esse é um ponto importante a ser investigado, visto que os recentes episódios no Brasil revelam ocupações do espaço público urbano por grupos bolsonaristas, que reivindicam majoritariamente pautas antidemocráticas e negacionistas.

Também em relação aos recentes episódios, destaca-se como um possível desdobramento futuro desta pesquisa a investigação acerca das mudanças na relação entre coletivos artísticos e espaços públicos em decorrência da pandemia da COVID-19, que modificou significativamente as dinâmicas urbanas. Durante os anos de 2020 e 2021, a pesquisa se deparou com a interrupção de todas as atividades presenciais dos coletivos entrevistados, que acataram as orientações de isolamento social. Levando em consideração este novo ator, seriam necessárias novas entrevistas e análises no sentido de verificar de que modo a composição da rede cartografada foi ou não alterada.

Quanto ao vínculo dos coletivos artísticos com o poder público, seja pelo risco de cooptação e assimilação das gestões governamentais, seja pelo desafio de sustentar uma autonomia sem que esta seja desviada para o consenso, o sentido político das ações coletivas permanece em constante instabilidade. Muitas vezes, por meio de relações contraditórias, tateantes, os coletivos desenham seus posicionamentos no espaço público, alternando entre a ordem sensível vigente e sensibilidades latentes.

Faz-se necessário perceber que os índices de desigualdade socioeconômica no contexto urbano atravessam o curso das ações dos coletivos artísticos. Nesse sentido, tanto o assistencialismo estatal quanto a força mercadológica, que prometem resolver as problemáticas enfrentadas por esses grupos, culminam no enfraquecimento do dissenso. A possibilidade da vivência democrática, assim, é cerceada pelas instâncias de reconhecimento institucional ou direcionada ao lucro, como se esses recursos estivessem à altura de recepcionar as formas de vida que estão no porvir.

Assim sendo, é preciso que os coletivos estejam atentos às diversas linhas que configuram suas redes, exercitando um olhar cuidadoso diante de suas colocações no espaço público. Caso contrário, suas práticas podem concordar com uma conjuntura conciliadora que condiz com a partilha do sensível estabelecida. Para que o espaço público seja possível, considerando seu caráter democrático, é preciso que a disputa subsista, que seja concebível a inauguração de dissensos.

As práticas artísticas que se colocam nesse entremeio buscam o espaço público na tentativa de fazer ouvir os discursos que não possuem lugar. O que podem é inaugurar novas subjetivações políticas – e isto se dá no decorrer do processo, não de antemão. Saraus, batalhas de rima, *slams* de poesia, ensaios musicais e teatros de rua funcionam como interstícios que podem deslocar os sujeitos de suas identidades pré-estabelecidas, modificando ao mesmo tempo o consenso dos territórios onde atuam.

Isso, prontamente, é uma tarefa que se coloca ininterrupta. Há que esperar serem ocupados os espaços vazios da cartografia, ou serem embaralhados os espaços preenchidos, para rever os movimentos da dança. Há que continuar a postos, com a alegria festiva de quem não pode mais esperar. A atuação coletiva no espaço público, se quiser ativar a sensibilidade política, deverá buscar jamais cristalizar-se, manter-se aberta ao atar e desatar de vínculos. Renascerá como outra, ainda mais potente, faísca.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, A. S. Praça Fausto Cardoso e suas histórias. **Blog Fontes da História de Sergipe.** Fev. 2010. Disponível em: <https://fontesdahistoriadesergipe.blogspot.com/2010/02/praca-fausto-cardoso-e-suas-historias.html>. Acesso em ago. 2019.

ARACAJU. Lei Municipal Nº 1789, de 17 de Janeiro de 1992. Código de proteção ambiental do município de aracaju e dá providências correlatas. Aracaju, 1992. Disponível em: < https://leismunicipais.com.br/a/se/a/aracaju/lei-ordinaria/1992/178/1789/lei-ordinaria-n-1789-1992-codigo-de-protecao-ambiental-do-municipio-de-aracaju-e-da-providencias-correlatas>. Acesso em Ago. 2021.

ATKINSON, R.; FLINT, J. Accessing hidden and hard-to-reach populations: snowball research strategies. **Social Research Update**, UK, n. 33, 2001.

BATALHA CONTAMINA; MULHERES DE LUTA. Entrevista com Batalha Contamina e Mulheres de Luta. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Jan. 2020. 1 arquivo mp3. (23min).

BATALHA DA CRIATIVIDADE. Entrevista com Batalha da Criatividade. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Fev. 2021. 1 arquivo mp3. (33min).

BATALHA DO OCTÓGONO. Apêndice D – Entrevista Batalha do Octógono. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Fev. 2017. In: SANTANA, M. C. **Vislumbres no vazio**: apropriações artísticas em espaços residuais de Aracaju. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2017. p.141-143.

BIZZOTTO, L. M. **#RESISTEIZIDORA**: controvérsias do movimento de resistência das Ocupações da Izidora e apontamentos para a justiça urbana. 2015. 240f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2015.

BOCA DE CENA. Entrevista com Grupo Teatral Boca de Cena. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Jan. 2021. 1 arquivo mp3. (43min).

BORGATTI, S. P.; EVERETT, M. G.; JOHNSON, J. C. **Analyzing social networks**. Thousand Oaks: SAGE, 2013.

BORTOLINI, E. **Teoria ator-rede para definição do processo de geração de bases digitais de referência por meio do mapeamento colaborativo em assentamentos precários**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-graduação em Ciências Geodésicas, 2018.

BRAGA, C.; SUAREZ, M. Teoria Ator-Rede: novas perspectivas e contribuições para os estudos de consumo. **Cad. EBAPE.BR**, v. 16, nº 2, Rio de Janeiro, Abr./Jun. 2018.

BRINGEL, B. Sentidos e tendências do levante brasileiro de 2013. In: BRINGEL, B.; DOMINGUES, J. N [Eds.]. **As Jornadas de Junho em perspectiva global**. Núcleo de Estudos de Teoria Social e América Latina (NETSAL), IESP/UERJ, 2013. Disponível em https://www.academia.edu/10068329/_2013_As_Jornadas_de_Junho_em_perspectiva_global. Acesso em Set. 2021.

BRITO, P. **Primavera feminista**: a internet e as manifestações de mulheres em 2015 no Rio de Janeiro. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11, Florianópolis, SC, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499450296_ARQUIVO_PrimaveraFeminista-ainterneteasmanifestacoesdemulheresem2015noRiodeJaneiro-FazendoGenero.pdf. Acesso em Ago. 2021.

CALLON, M. **Some elements of a sociology of translation**: domestication of the scallops and the fishermen of Saint Brieuc Bay. In: LAW, J. (ed.) **Power, Action and Belief**: A New Sociology of Knowledge? Sociological Review Monograph. London: Routledge, p. 196–233, 1986.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

_____. **Redes de indignação e esperança**. Movimentos sociais na era da Internet. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CLANDESTINO. Clandestino & Maximum Rock´n´Roll. [Entrevista concedida a] Bagaceira Talhada. **Programa de Rock**. Mai. 2015

_____. Clandestino & Maximum Rock´n´Roll. [Entrevista concedida a] Bagaceira Talhada. **Programa de Rock**. Mai. 2015.

_____. Apêndice C – Entrevista Clandestino. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Fev. 2017. In: SANTANA, M. C. **Vislumbres no vazio**: apropriações artísticas em espaços residuais de Aracaju. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2017. p.139-140.

COLETIVO BUEIRO; POESIA MARGINAL. Entrevista com Coletivo Bueiro e Poesia Marginal. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Jan. 2020. 1 arquivo mp3. (40min).

COLETIVO INFERNINHO. Entrevista com Coletivo Inferninho. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Jan. 2020. 1 arquivo mp3. (19min).

_____. In: Mapa Cultural de Aracaju/SE. [on-line]. 2021. Disponível em: <http://mapa.cultura.aracaju.se.gov.br/historico/422162/>. Acesso em Ago. 2021.

DANCE QUEBRADA; SARAU DAS FLORES. Entrevista com Dance Quebrada e Sarau das Flores. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Jan. 2021. 1 arquivo mp3. (1h00min).

ENSAIO ABERTO. Entrevista com Ensaio Aberto. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Fev. 2020. 1 arquivo mp3. (1h18min).

EXPRESSÃO SERGIPANA. 15 de setembro de 2000: Inauguração do Mercado Municipal Governador Albano Franco. Set. 2015. Disponível em: <https://expressaosergipana.wordpress.com/2015/09/15/15-de-setembro-de-2000-inauguracao-do-mercado-municipal-governador-albano-franco/> Acesso em ago. 2019.

FACEBOOK CLANDESTINO. Disponível em: https://www.facebook.com/Clandestino-161712723939374. Acesso em Ago. 2021.

FACEBOOK COLETIVO INFERNINHO. Disponível em: < https://www.facebook.com/infernin/>. Acesso em Ago. 2021.

FACEBOOK DANCE QUEBRADA. Disponível em: < https://www.facebook.com/dancequebrada/>. Acesso em Ago. 2021.

FACEBOOK FAMÍLIA ENTRE BECOS. Disponível em: < https://www.facebook.com/EntreBecosEnbe/?ref=page_internal/>. Acesso em ago. 2021.

FACEBOOK NAÇÃO MULHER-SE. Disponível em: < https://www.facebook.com/mulheresdohiphopSE/>. Acesso em Ago. 2021.

FACEBOOK SARAU DAS FLORES. Disponível em: < https://www.facebook.com/Sarau-das-Flores-1072317456122144/>. Acesso em Ago. 2021.

FACEBOOK SARAU DEBAIXO. Disponível em: < https://www.facebook.com/saraudebaixo/>. Acesso em Ago. 2021.

FACEBOOK SINTONIA PERIFÉRICA. Disponível em: < https://www.facebook.com/SintoniaPeriferica>. Acesso em Jun. 2021.

FACEBOOK SOM DE CALÇADA. Disponível em: < https://www.facebook.com/Som-de-Calcada-585262734918817/>. Acesso em ago. 2021.

FAMÍLIA ENTRE BECOS. Entrevista com Família Entre Becos. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Jan. 2021. 1 arquivo mp3. (1h23min).

FARÍAS, I. Introduction: Decentring the object of urban studies. In: FARÍAS, I; BENDER, T. (Org.). **Urban assemblages**: how actor-network theory changes urban studies, 1 ed. Nova York: Routledge, p. 1 - 20, 2010.

FARÍAS, I; BENDER, T. (Org.). **Urban assemblages**: how actor-network theory changes urban studies, 1 ed. Nova York: Routledge, 2010.

FRANÇA, V. L. A. **Relatório Final do Diagnóstico da Cidade de Aracaju**: relatório técnico. Aracaju, 2014.

FREEMAN, L. C. Centrality in Social Networks Conceptual Clarification. **Social Networks**, v. 1, 1979, pp. 215-239.

FUGÁCIDA. Entrevista com Fugácida. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Fev. 2021. 1 arquivo mp3. (1h13min).

FUNDAÇÃO APERIPÊ. Programa Periferia. 2007. Disponível em: https://aperipe.com.br/site/tv/programas/periferia. Acesso em Jul. 2021.

FUSARO, L. G. F. **Juventude e ocupações culturais em Aracaju**: da Arte ao Protesto. Dissertação – (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

G1. Parque dos Cajueiros, em Aracaju, é reinaugurado após anos de abandono. [*on-line*]. 20 de Abril de 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2012/04/parque-dos-cajueiros-em-aracaju-vai-ser-reinaugurado-nesta-sexta-20.html>. Acesso em Ago. 2021.

GOHN, M. da G. **Manifestações de junho de 2013 no Brasil e praças dos indignados no mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2014a.

GUERCHE, T. P. **REDE_EM_REDE**: cartografias artísticas na produção do coletivo. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria. 2017.

IBGE. Praça Fausto Cardoso: [Palácio] das Secretarias, Aracaju (SE). S.d. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=441130&view=detalhes>. Acesso em ago. 2019.

_____. Catálogo - Ponte do Imperador. 2013. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=441243&view=detalhes. Acesso em Jul. 2021.

IMBUAÇA. Elenco. [on-line], s.d. Disponível em: <https://www.imbuaca.com.br/elenco>. Acesso em Ago. 2021.

INFONET. Rua da Cultura comemora quatro anos de existência. [on-line]. Nov, 2006. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/rua-da-cultura-comemora-quatro-anos-de-existencia/>. Acesso em Ago. 2021.

_____. 1º Circuito Fora do Eixo ocorre dia 24/01, on-line, Janeiro de 2009. Disponível em: https://infonet.com.br/noticias/cultura/1o-circuito-fora-do-eixo-ocorre-dia-24-01/. Acesso em Agosto de 2021.

_____. Complexo Esportivo do bairro Industrial será entregue no dia 16 de março. Fevereiro de 2011. Disponível em: https://infonet.com.br/noticias/esporte/complexo-esportivo-do-bairro-idustrial-sera-entregue-no-dia-16-de-marco/. Acesso em Agosto de 2021.

_____. PMA fechará Lixão do Santa Maria no próximo dia 16, on-line, 10 de Abril de 2013. Disponível em: < https://infonet.com.br/noticias/cidade/pma-fechara-lixao-do-santa-maria-no-proximo-dia-16/>. Acesso em Jun. 2021.

INSTAGRAM BOCA DE CENA. Disponível em: < https://www.instagram.com/grupobocadecena/>. Acesso em Ago. 2021.

INSTAGRAM COLETIVO BUEIRO. Disponível: <https://www.instagram.com/coletivobueiro/>. Acesso em Ago. 2021.

INSTAGRAM FUGÁCIDA. Disponível em: < https://www.instagram.com/fugacida/?hl=pt-br/>. Acesso em Ago. 2021.

INSTAGRAM POESIA MARGINAL. Disponível em: <https://www.instagram.com/poesiamarginalse/>. Acesso em Ago. 2021.

INSTAGRAM SOM DE CALÇADA. Disponível em: <https://www.instagram.com/somdecalcadaaju/>. Acesso em Ago. 2021.

INSTAGRAM SOM DE QUEBRADA. Disponível em: < https://www.instagram.com/somdequebradaoficial/>. Acesso em Ago. 2021.

IRDEB. Semana Municipal do Hip-Hop em Aracaju/SE, *on-line*, Maio de 2012. Disponível em: http://www.irdeb.ba.gov.br/evolucaohiphop/?p=5585. Acesso em Agosto de 2021.

JANICKA, I. Who Can Speak? Rancière, Latour and the Question of Articulation. **Humanities**, v. 9, n. 4, 2020.

KUMU. Force-directed layout. s.d. [on-line]. Disponível em: https://docs.kumu.io/guides/layouts/force-directed.html. Acesso em Jun. 2021.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos:** ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 1994.

_____. On actor-network theory: A few clarifications plus more than a few complications. **Soziale Welt**, vol. 47, p. 369-381, 1996.

_____. O futuro da Terra é decidido no concílio híbrido de Kyoto. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, Caderno Mais!, 7 dez. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/23.html>. Acesso em Jun. 2019.

_____. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. **Políticas da natureza:** como fazer ciência na democracia. São Paulo: EDUSC, 2004.

_____. Se falássemos um pouco de política? **Política & Sociedade**: revista de sociologia política, v. 3, n. 4, 2008. Disponível em: https://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/3634/2004_latour_falassemos_pouco_politica.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em Ago. 2021.

_____. Entrevista com Bruno Latour. **Revista Cult**. [Entrevista concedida a] FIORINI, M. São Paulo, n.132, p. 14-20, Fevereiro, 2009a. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-bruno-latour/>. Acessado em 23 Maio 2020.

_____. Paris, Cidade Invisível: O Plasma - Bruno Latour, **Ponto Urbe** [Online], v. 5, Dez. 2009. 2009b. Disponível em: http://pontourbe.revues.org/1632. Acesso em: Ago. 2018.

_____. **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria do ator-rede. Salvador/Bauru: EDUFBA/ EDUSC, 2012.

LATOUR, B.; HERMANT, E.. **Paris ville invisible**. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond & Le Seuil, 1998.

LATOUR, B; WOOLGAR, S. **A Vida de Laboratório**: a produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro, Relume Dumará. 1997.

LATOUR, B.; YANEVA, A. Give me a gun and I will make all buildings move: an ANT's view of architecture. In: GEISER, Reto (ed.). **Explorations in Architecture**: Teaching, Design, Research. Basileia: Birkhäuser, 2008. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-138-BUILDING-VENICEpdf.pdf>. Acesso em Mai. 2019.

LAW, J. Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy, and Heterogeneity. **Systems Practice**, Vol. 5, No. 4, 1992.

_____. Objects, Spaces and Others. **Centre for Science Studies**, Lancaster University, 2000. Disponível em: <https://www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/law-objects-spaces-others.pdf>. Acesso em Jun. 2019.

LAW, J.; MOL, A. Regions, Networks and Fluids: Anaemia and Social Topology. **Social Studies of Science**, vol. 24 ,1994.

LIMA, R. S. **Atitudes e percepções na construção de territórios identitários: o bairro Bugio em Aracaju/SE.** 2011. 145f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Núcleo de Pós- Graduação em Geografia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2011.

LUZ, L. H. **Estratégia emergente na lógica da multidão**: uma abordagem a partir de iniciativas da multidão, do comum e da Teoria ator-rede. 2016. 304f. Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Instituto de Ciências Econômicas, Administrativas e Contábeis, 2016.

MACÊDO, L. F. B. **Imagem dissenso**: Rastro digital como potência estético-política. 2014. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2014.

MARÉ~MARÉ. Entrevista com Maré~Maré. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. [mensagem de texto eletrônica]. Aracaju, Fev. 2020.

MARTINS, D. L. **Narrativas sobre a materialidade do espaço público na cidade brasileira contemporânea**: o caso da cidade de João Pessoa. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

MCFARLANE, C. On Context. **City**: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action, 15(3–4), p. 375–388, Junho-Agosto, 2011.

MEDEIROS, J. M. R. **Um outro Junho**: O movimento #NaoVaiTerCopa, o diálogo no Twitter e as controvérsias sobre a Copa do Mundo de 2014. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, linha Comunicação e Poder, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

MENEZES, C. R. C. Dinâmica Urbana do Bairro Rosa Elze: o papel das políticas públicas na transformação do espaço. **Scientia Plena**, v. 7, n. 11, p. 1-10, nov. 2011. Disponível em: https://www.scientiaplena.org.br/sp/article/view/458/361. Acesso em jul. 2021

MESQUITA, André Luiz. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NAÇÃO HIP-HOP BRASIL; SINTONIA PERIFÉRICA; SOM DE QUEBRADA. Entrevista com Nação Hip-Hop Brasil, Sintonia Periférica e Som de Quebrada. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Fev. 2020. 1 arquivo mp3. (2h42min).

NOBRE, M. R. **Levantes urbanos**: o ciclo de lutas pós-crise do capitalismo de 2008. 2020. 271f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, 2019.

NUNES, Tales da Costa Lima. Rua da Cultura: arte, "drama" e contestação. In: LEITE, Rogerio Proença; SOUZA, Eder Claudio Malta [orgs.]. **Cidades e patrimônios culturais: investigações para a iniciação à pesquisa**. São Cristóvão: Editora da UFS, 2013.

OBSERVATÓRIO SOCIAL DE ARACAJU. **Mapa da Desigualdade Social**. Aracaju, 2017. Disponível em: https://www.aracaju.se.gov.br/userfiles/observatorio/arquivos/OBSERVATORIO-MAPA-DESIGUALDADE.pdf. Acesso em Junho de 2021.

_____. **Mapografia social do município de Aracaju**. Aracaju, 2019. Disponível em: https://www.aracaju.se.gov.br/userfiles/observatorio/arquivos/OSERVATORIO-Mapografia-Social-de-Aracaju-para-o-Observatorio-Social-final.pdf. Acesso em Junho de 2021.

PALLAMIN, V. Cidade, cultura e arte urbana contemporâneas: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência. 2013. Tese (Livre Docência em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.16.2017.tde-29092017-085822. Acesso Set. 2021.

PENROD, J.; PRESTON, D.B., CAIN, R. & STARKS, M.T. A discussion of chain referral as a method of sampling hard-to-reach populations. **Journal of Transcultural nursing**, vol 4. nº 2.April, 2003. 100-107p.

PÉREZ, O. C. Sistematização crítica das interpretações acadêmicas brasileiras sobre as Jornadas de Junho de 2013. **Revista Izquierdas**, n. 50, Junho de 2021. pp. 1-16.

PIMENTEL, M. R. C. **Dar voz e ouvir o cidadão**: participação popular, rastros digitais e gestão cibernética da cidade. 2017. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social, Universidade Católica do Salvador, 2017.

RANCIÉRE, J. **A noite dos proletários**: arquivos do sonho operário. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996a.

_____. O dissenso. In: NOVAES, A (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009 (2º ed.).

_____. **Dissenssus**: on politics and aesthetics. Edição e tradução: Steven Corcoran. Londres/Nova York: Continuum Group, 2010.

_____. A comunidade estética. **Revista Poiésis**, n 17, p. 169-187, Jul. de 2011.

_____. O espectador emancipado. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____. **The Method of Equality**: Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan. Cambridge and Malden: Polity, 2016.

RENA, N.; BRUZZI, P. As ocupações em Belo Horizonte: biopotência e estética da multidão. In: CAVA, Bruno; COCCO, Giuseppe. **Amanhã vai ser maior**: o levante da multidão no ano que não terminou. 1ªed. São Paulo: Annablume Editora, 2014, p.310 - 327.

RODRIGUES, V. S. **As transformações recentes no espaço urbano de Nossa Senhora do Socorro**: **uma desconcentração metropolitana**. 2017. 130 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo)- Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Campus de Laranjeiras, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2017.

RUA DA CULTURA. Entrevista com Rua da Cultura. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Jan. 2020. 1 arquivo mp3. (2h07min).

SANTANA, M. C. **Vislumbres no vazio:** apropriações artísticas em espaços residuais de Aracaju. 2017a. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2017a. p.115-129

SANTANA, M. C.; TAVARES, M. C. Vislumbres no vazio: apropriações artísticas em espaços residuais de Aracaju. **V!RUS**, São Carlos, n. 14, 2017 [online]. 2017b. Disponível em: http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=5&search=v!3#sect75. Acesso em Jun. 2021.

_____. A inovação urbana cidadã e os movimentos artísticos no espaço público residual de Aracaju/SE. In: FRANÇA, S. L. A. [Org.]. **Arquitetura e cidade**: ensaios projetuais, análises urbanas e caminhos percorridos na Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão: Editora UFS, 2020.

SANTOS, C. R. A. dos. **Relações sociotécnicas na autoconstrução de infraestrutura urbana**. 2015. 131 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2015.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, S. N. dos. Praça Fausto Cardoso – um espaço de simbologia. **Blog História, Memória e Patrimônio**. Jan. 2012. Disponível em: <http://franklindhiufs.blogspot.com/2012/01/praca-fausto-cardoso-um-espaco-de.html>. Acesso em ago. 2019.

SARAU DEBAIXO. Apêndice A – Entrevistas Sarau Debaixo. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Jan. 2017. In: SANTANA, M. C. **Vislumbres no vazio**: apropriações artísticas em espaços residuais de Aracaju. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2017. p.94-129.

SARAU DEBAIXO; SLAM DO TABULEIRO. Entrevista com Sarau Debaixo e Slam do Tabuleiro. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Jan. 2020. 1 arquivo mp3. (1h30min).

SOM DE CALÇADA. Apêndice B – Entrevistas Som de Calçada. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Fev. 2017. In: SANTANA, M. C. **Vislumbres no vazio**: apropriações artísticas em espaços residuais de Aracaju. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2017. p.130-138.

_____. Entrevista com Som de Calçada. [Entrevista concedida a] Mariane Cardoso de Santana. Aracaju, Fev. 2020. 1 arquivo mp3. (51min).

SOUZA, L. R. de. **Cartografia das controvérsias**: entre ação direta e luta institucional na produção de uma ocupação informal em palafitas na cidade de Macapá (AP). 2019. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

TEATRO MÁQUINA BLOG. Oficina jogo e repetição na Casa Rua da Cultura em Aracaju, *on-line*, Maio de 2012. Disponível em: https://maquinablog.wordpress.com/2012/04/24/oficina-jogo-e-repeticao-em-aracaju/. Acesso em Agosto de 2021.

TURINO, C. **Ponto de cultura**: o Brasil de baixo para cima. 2ª ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VALIENGO; C. B.; OLIVEIRA, M. J. Coletivos e o ciclo de protestos dos anos 2010: reflexões sobre horizontalidade e as tecnologias digitais da informação e comunicação. **Simbiótica**, Vitória, v.7, n.3, Jul-Dez. 2020.

VENTURINI, T. Diving in magma: How to explore controversies with Actor-Network theory. **Public Understanding of Science**, v. 19, n. 3, 2009.

VENTURINI, T.; MUNK, A.; JACOMY, M. Ator-rede versus Análise de Redes versus Redes Digitais: falamos das mesmas redes? **Galáxia**, São Paulo, n. 38, 2018, pp. 5–27. Disponível em: https://www.scielo.br/j/gal/a/nFwx684PBntJD3kqvzQMPfj/?lang=pt. Acesso em Ago. 2021.

VIEIRA, E. C. de J. **Políticas urbanas e imagens da cidade: da "Terra Dura" ao bairro de "Santa Maria" em Aracaju-SE.** 2011. 232 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Núcleo de Pós- Graduação em Ciências Sociais, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2011.

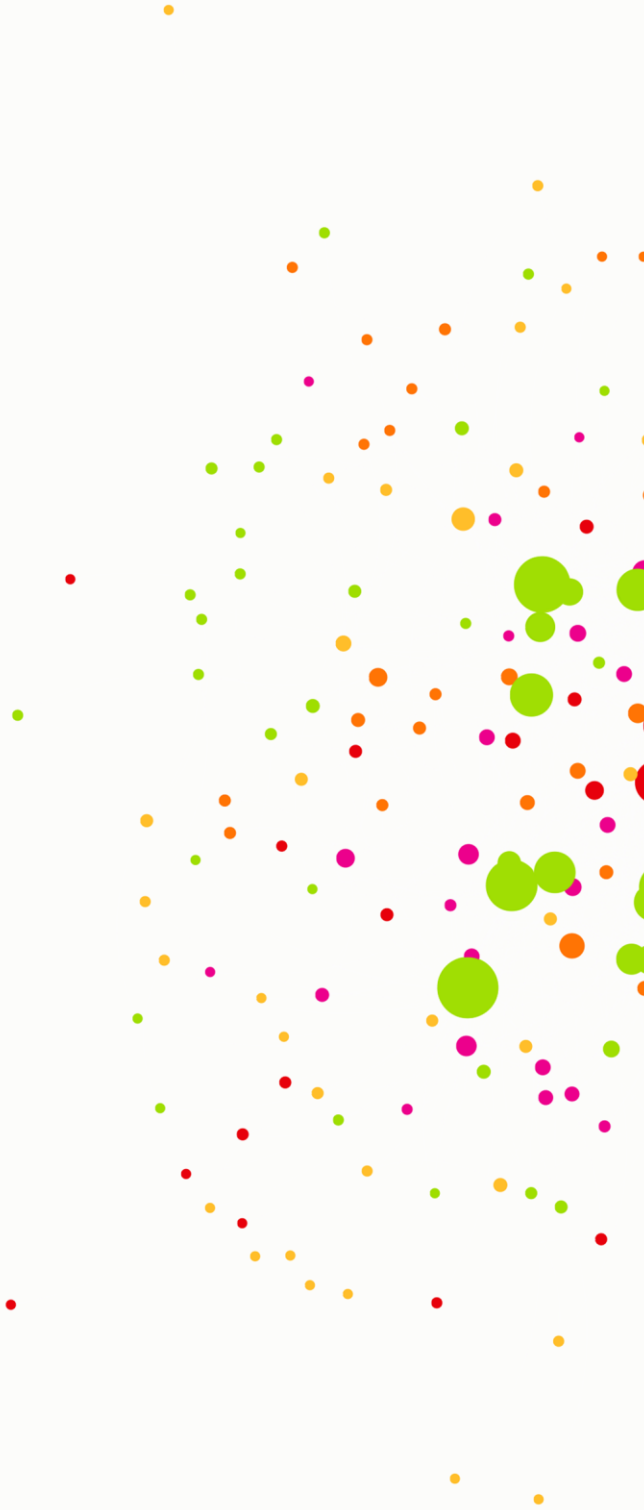
VINUTO, J. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas.** Campinas, n. 22, (44): 203-220, ago/dez. 2014.

YANEVA, A. **Mapping controversies in architecture**. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012.

APÊNDICE – ENTREVISTAS

Parte 1 – Roteiro de Entrevistas

1. Como surgiu o coletivo?
2. Como surgiu o evento que vocês passaram a realizar?
3. Quais intenções nortearam a realização desse evento?
4. Houve outros movimentos que serviram de inspiração para formatar essa prática?
5. Como se deu a escolha do(s) local(is) de atuação do grupo?
6. De que modo vocês se organizam? Como se dá a questão financeira?
7. De quais instrumentos se utilizam para colaborar na construção dos eventos (como redes sociais, crowdfunding, fanzines)?
8. Outros agentes, para além do próprio coletivo, foram importantes para o desenvolvimento do evento? Se sim, quais?
9. Já houve alguma controvérsia envolvendo o evento? Como alguma forma de repressão policial ou não aceitação por parte da população local, por exemplo.
10. Como o coletivo percebe a relação entre sua ação e o espaço público urbano?
11. Qual o seu entendimento acerca do papel do poder público na prática que vocês realizam?
13. Como você vê as possibilidades de realização de eventos em espaços públicos hoje em Aracaju?
14. Em qual situação se encontra o coletivo hoje, atuando ou não, e por quê?
15. Que outras questões, não citadas nessa entrevista, são fundamentais para a discussão que vocês buscam promover?
16. Você poderia indicar alguma outra pessoa ou grupo que considere relevante no debate sobre arte no espaço público de Aracaju? Que pergunta você faria a ela?

Parte II – Banco de respostas

Disponível no link:
https://drive.google.com/drive/folders/1UWr8lHRvDu6HC3sPGcaLyqR4pz79foZF?usp=sharing