

A mais

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ANTONIO DE PADUA RODRIGUES

Intervenções urbanas:

devires sociais e experiências estéticas

São Paulo

2022



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ANTONIO DE PADUA RODRIGUES

Intervenções Urbanas:

devires sociais e experiências estéticas

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte

Linha de Pesquisa: Produção e Circulação de Arte

Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck.

SÃO PAULO

2022

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 – Catalogação na publicação

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e informação Biomédica
do Instituto de Ciências Biomédicas da Universidade de São Paulo

Ficha Catalográfica elaborada pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Antonio de Padua
Intervenções urbanas: devires sociais e
experiências estéticas / Antonio de Padua
Rodrigues; orientador Artur Matuck. -- São Paulo,
2022.
529 p.

Tese (Doutorado) -- Universidade de São Paulo,
Instituto de Ciências Biomédicas.

1. Intervenção urbana - Brasil. 2. Arte urbana.
3. Reconhecimento. 4. Devires sociais. 5. Ativismo
e Transgressão. I. Matuck, Artur, orientador. II.
Título.

EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Antonio de Padua Rodrigues

Data da defesa: 07 de Outubro de 2022

Nome do Prof(a). orientador(a): Artur Matuck

Nos termos da legislação vigente, declaro estar ciente do conteúdo deste **exemplar corrigido** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 29 de novembro de 2022



Assinatura do(a) orientador(a)

RODRIGUES, Antonio. **Intervenções urbanas**: devires sociais e experiências estéticas. 2022. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Interunidades MAC – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Prof/a. Dr/a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof/a. Dr/a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof/a. Dr/a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof/a. Dr/a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof/a. Dr/a. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico a Emília G. de Faria Rodrigues,
pelo tempo de presença do pai
que ela pode ter perdido com esse trabalhão todo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao ilustre Prof. Dr. Artur Matuck pela acolhida como orientador neste projeto, auxiliando-me pacientemente com seu conhecimento ímpar e sua energia contagiante em cada passo da pesquisa.

À Universidade de São Paulo e ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, seus funcionários, principalmente Neusa Brandão e Paulo Marquezin. A todo o corpo docente do Programa, em especial à Prof.^a Dra. Carmem Aranha.

A Patrícia Faria, minha companheira de vida e de estudos, incentivadora de longa data, sem a qual esta pesquisa também não teria sido possível.

À minha filha Maithê, grande incentivadora de meus estudos.

A Fábio Maciel, pelas interlocuções singulares e inspiradoras.

A todos os colegas mestrandos e doutorandos do Programa Interunidades em Estética e História da Arte, em especial Sandro Cajé, Daniel Perseguidor e Paulo Zeminian.

A todos os artistas, ativistas e pesquisadores entrevistados virtualmente através do projeto “Encontros possíveis” que cederam seu conhecimento e, por final, operaram nesta pesquisa como verdadeiras(os) coautores(as).

A Gabriela Leite, pela revisão textual, sugestões criteriosas e pacientes interlocuções.

RESUMO

RODRIGUES, Antonio. **Intervenções urbanas**: devires sociais e experiências estéticas. 2022. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Interunidades MAC – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, 2022.

A transdisciplinaridade norteia esta pesquisa, que aborda diferentes modalidades de intervenções urbanas e suas reverberações no contexto social e histórico, pela ótica da comunicação da transgressão, do conflito e do reconhecimento. Os referenciais teóricos são extraídos principalmente das ciências sociais, da filosofia e da linguística, mas também priorizam campos de conhecimento e de produção que mobilizam, atualmente, as questões sociais mais emergentes, como as artes visuais, a cultura popular e as políticas identitárias. Objetiva interpretar as intervenções urbanas como experiências estéticas no cotidiano urbano contemporâneo. Experiências singulares encontradas no interior das cidades em eventos, espetáculos e formas de vida que dão formato aos conflitos sociais e que promovem um contrapositionamento às condições naturalizadas. Busca-se, então, entender o que acontece no ato ou fato estético. Tais intervenções alteram as relações e posições do indivíduo em relação à sociedade, à comunidade e à sua própria subjetividade. Algumas intervenções ocorridas na cidade de São Paulo, desde os anos de 1990 até os dias atuais, em diferentes modalidades, conduzirão a nossa abordagem sobre as relações entre estética e política. As intervenções aqui apresentadas apontaram e indicaram os referenciais teóricos mais adequados para a explicitação de seu sentido. Para elucidar as questões estritamente relacionadas à estética, privilegiamos o apoio nos referenciais teóricos centrados na nova modalidade de embaralhamento entre arte e vida dos anos 1990 para cá, que reativa as questões de autonomia e heteronomia da arte. No caso do pensamento francês, com o estudo de Nicolas Bourriaud, em sua proposição da *Estética Relacional*, e de Jacques Rancière, com a sua obra *A Partilha do Sensível*, e os textos de Foucault, dos anos 1969 e 1970, principalmente “Corpo Utópico: as heterotopias”. Em outra camada, os conflitos sociais são analisados a partir das

perspectivas de emancipação e reconhecimento, com vínculos nos regimes comunicacionais na esfera pública, principalmente com o apoio de autores como Jurgen Habermas, Axel Honneth e Vladimir Safatle. As questões de ordem conceitual, linguística e social são abordadas a partir de uma perspectiva crítica das ações que se desenvolvem como intervenções urbanas. Nesse contexto, a proposição de uma intervenção artística não é relevante para o pensamento da forma artística convencional, porque o conteúdo estético se emancipa da iniciativa, vontade ou intenção de um artista. Entretanto, também não está subsumido às intenções que decorrem de uma necessidade qualitativa, ou seja, de qual é o grau de arte ou qual instituição irá promovê-la.

Palavras Chaves: Intervenção urbana - Brasil. Arte urbana. Reconhecimento. Devires sociais. Ativismo e Transgressão.

ABSTRACT

RODRIGUES, Antonio. **Urban interventions**: social becomings and aesthetic experiences. 2022. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Interunidades MAC – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, 2022.

Transdisciplinarity guides this research, which addresses different modalities of urban interventions and their reverberations in the social and historical context, from the perspective of communication of transgression, conflict and recognition. Theoretical references are drawn mainly from the social sciences, philosophy and linguistics, but also prioritize fields of knowledge and production that currently mobilize the most emerging social issues such as visual arts, popular culture and identity politics. It aims to interpret urban interventions as aesthetic experiences in contemporary urban life. Unique experiences found inside cities in the form of events, shows and ways of living that shape social conflicts and promote a counter-position to naturalized conditions. It is sought, then, to understand what happens in the aesthetic act or fact. Such interventions alter the individual's relationships and positions in relation to society, the community and their own subjectivity. Some interventions that took place in the city of São Paulo, from the 1990s to the present day, in different modalities, will guide our approach to the relationship between aesthetics and politics. The interventions presented here pointed and indicated the most adequate theoretical references to explain their meaning. In order to elucidate issues strictly related to Aesthetics, we favored the support of theoretical references centered on the new modality of shuffling between art and life from the 1990s onwards, which reactivates the questions of autonomy and heteronomy of art. In the case of French thought, with the study of Nicolas Bourriaud in his proposition of Relational Aesthetics and Jacques Rancière, with his book *The Distribution of the Sensible: Politics and Aesthetics*, and Foucault's texts, from the 1969 and 1970's, mainly "Utopian Body: the heterotopias". In another layer, social conflicts will be analyzed from the perspectives of emancipation and recognition, with links in communication regimes in the public sphere, mainly with the support of the authors

Jurgen Habermas, Axel Honneth and Vladimir Safatle. Conceptual, linguistic and social issues are approached from the perspective of actions that are developed as urban interventions. In this context, the proposition of an artistic intervention is not relevant to the thinking of the conventional artistic form, because the aesthetic content is emancipated from the initiative, will or intention of an artist. However, it is not also subsumed by the intentions that derive from a qualitative need, which means, what the degree of art is or which institution to promote.

Keywords: Urban intervention - Brazil. Urban art. Recognition. Social becomings. Activism and Transgression.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – O passeio de Flávio de Carvalho pelos calçadões do centro de São Paulo, em 1956, com seu New Look acompanhado de convidados e curiosos, e o traje “New Look de Verão”, da coleção James Lisboa, SP.....	41
Imagem 2 – Linha do tempo tradicional encontrada em livros de história da arte.....	62
Imagem 3 – Linha do tempo correspondente à visão do artista Ward Shelley sobre o movimento de diáspora do povo judeu. Nova York, 2015.....	63
Imagem 4 – O Branco Invade a Cidade; intervenção do artista francês Fred Forest pela rua Direita no Centro de São Paulo. São Paulo, outubro de 1973.....	90
Imagem 5 – Escadaria em homenagem a Marielle Franco no bairro de Pinheiros, em São Paulo (SP).....	103
Imagem 6 – Grafiteira reproduz foto da Vereadora Marielle Franco que foi assassinada no centro do Rio.....	105
Imagem 7 – Intervenção urbana “12 Apóstolos do Genocídio”, colagens do coletivo “Grupo de Ação” nos tapumes de obras na região central de São Paulo, 2021.....	106
Imagem 8 – Intervenção urbana “12 Apóstolos do Genocídio”, colagens e projeção do coletivo “Grupo de Ação” nos prédios e tapumes de obras na região central de São Paulo, 2021.....	107
Imagem 9 – Visão panorâmica dos carros em Marcha à Ré pela rua da Consolação, esquina com a rua Fernando de Albuquerque, região central da capital paulista, em 04 de agosto de 2020.....	112
Imagem 10 – O trompetista Richard Fermino em dois momentos: no alto do pátio do cemitério, e à frente da entrada. São Paulo, 04 de agosto de 2020.....	114
Imagem 11 – Policial faz o controle dos carros em marcha à ré pela avenida Paulista, região central da capital paulista, em 04 de agosto de 2020.....	117
Imagem 12 – Bailarina Ester Annunziata dança a “pizzica” na praça deserta de Lecce para “exorcizar” o coronavírus. Itália, 2020.....	122
Imagem 13 – Mapa do território da Cracolândia retirado do Google Maps com identificação das principais ruas e com a área atual do fluxo principal em destaque. São Paulo, 2022. .	131
Imagem 14 – Vista geral da ocupação do fluxo da Cracolândia na rua Helvétia, Campos Elíseos, centro de São Paulo, 2018.....	132

Imagem 15 – A "Boca do Lixo", como era conhecido o trecho entre a rua do Triunfo e a rua Vitória, era frequentada por artistas famosos.....	134
Imagem 16 – Movimento de craqueiros do fluxo durante a operação de limpeza da rua Helvétia. São Paulo, agosto de 2021.....	138
Imagem 17 – Infográfico mostra áreas desapropriadas no entorno da Praça Júlio Prestes com principais migrações da Cracolândia. São Paulo, 2017.....	139
Imagem 18 – Infográfico mostra a área desapropriada no entorno da Praça Júlio Prestes cedida pelo Governo do Estado de São Paulo para implantação do PPP lote 01. São Paulo, 2017.....	140
Imagem 19 – Fluxo da Cracolândia em frente à Estação Júlio Prestes no bairro da Luz em São Paulo. São Paulo, 2017.....	143
Imagem 20 – Ação violenta da Polícia Militar de São Paulo (PM) contra os frequentadores do fluxo da Cracolândia. São Paulo, 2017.....	144
Imagem 21 – Operação policial na Cracolândia no começo do ano de 2017.....	144
Imagem 22 – Guardas municipais diante de supostos usuários de crack na região da Cracolândia em São Paulo.....	145
Imagem 23 – Evento promovido pelo teatro Cia. Pessoal do Faroeste, parceiros do programa Diversitas da FFLCH-USP, no território da Cracolândia, em São Paulo, 2019....	146
Imagem 24 – Evento gastronômico na Ocupação 9 de Julho, em 2019 com a presença do político Eduardo Suplicy. Região central de SP.....	149
Imagem 25 – Detalhe do dia a dia dos moradores de rua da região da Cracolândia, centro de São Paulo, 2011.....	150
Imagem 26 – Cracolândia, sem paralelos em nenhuma cidade do mundo.....	154
Imagem 27 – Fotografia oficial da abertura da Avenida Paulista para pedestres, em destaque Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 2021.....	159
Imagem 28 – Passeata da comunidade boliviana na Avenida Paulista acompanhando mobilização mundial em defesa da democracia faz protesto e denúncia de golpe de estado na Bolívia. São Paulo, 17 de fevereiro de 2019.....	161
Imagem 29 – Contraste entre dois tipos de ocupação cultural na Avenida Paulista em São Paulo, 2017.....	163
Imagem 30 – Audiência pública para discutir a abertura da Avenida Paulista aos domingos.	

São Paulo, 19 de setembro de 2015.....	164
Imagem 31 – Cantor Jonathan Neves, cover de Renato Russo, que se apresenta na Paulista. São Paulo, 2019.....	168
Imagem 32 – Pedestres e ciclistas compartilham as pistas abertas da Avenida Paulista aos domingos. São Paulo, 2016.....	169
Imagem 33 – Concentração de pessoas em manifestação na qual se destacam aspectos políticos, artísticos e sociais em frente ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) na Avenida Paulista em São Paulo, 2018.....	170
Imagem 34 – Avenida Paulista em um domingo de novembro de 2016.....	172
Imagem 35 – Grupo colombiano apresenta performance com temas musicais e vestimentas dos povos originários. São Paulo, 2022.....	176
Imagem 36 – Músico Argentino toca clássicos do tango em apresentação solo na Avenida Paulista. São Paulo, 2022.....	177
Imagem 37 – Projeção mapeada nas fachadas dos prédios no Vale do Anhangabaú em São Paulo, durante a Virada Cultural 2019.....	185
Imagem 38 – Ação da Polícia Militar (PM) durante o show dos Racionais MCs em 5 de maio de 2007.....	190
Imagem 39 – Multidão ocupa o Vale do Anhangabaú durante a Virada Cultural de 2019... ..	191
Imagem 40 – Logomarca do evento Virada Cultural de São Paulo 2019 em que a representação força o entendimento de um coração a pulsar.....	199
Imagem 41 – Multidão reunida para assistir ao show de Caetano Veloso no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, na noite de 18 de maio de 2019.....	201
Imagem 42 – Show da cantora Anitta reúne multidão no Vale do Anhangabaú, São Paulo, em 19 de maio de 2019.....	202
Imagem 43 – Vista aérea do Vale do Anhangabaú em São Paulo, durante o show de celebridades contratadas pela prefeitura para participarem da Virada Cultural, em maio de 2019.....	204
Imagem 44 – Jovens descontraídos em frente a lojas do Shopping Itaquera, zona leste de São Paulo, no evento ocorrido no dia 07 de dezembro de 2013 denominado “Rolezinho”. ..	207
Imagem 45 – Ação policial contra jovens praticantes de Rolezinhos em Shopping de São Paulo.....	212

Imagem 46 – “Rolezeiras” flagradas em plena atividade no Parque do Ibirapuera. São Paulo, 2014.....	213
Imagem 47 – Fluxograma explicando como reconhecer ou se portar como um jovem “rolezeiro”.....	215
Imagem 48 – Escadarias do Shopping Metrô Itaquera tomadas pelos jovens “rolezeiros” na ocupação do dia 07 de dezembro de 2013 – I.....	219
Imagem 49 – Jovens reunidos na Marquise do Parque Ibirapuera em São Paulo para encontrar semelhantes e socializar.....	222
Imagem 50 – Charge publicada nas redes sociais, em 2014, sobre a perspectiva discriminatória que foi base para a ação das forças de segurança do Estado.....	224
Imagem 51 – Escadarias do Shopping Metrô Itaquera tomadas pelos jovens “rolezeiros” na ocupação do dia 07 de dezembro de 2013 – II.....	225
Imagem 52 – Publicação com close-up da jovem Erika Kawane em uma clara tentativa de desqualificar as “rolezeiras”.....	228
Imagem 53 – Praça de alimentação do Shopping Metrô Itaquera tomada pelos jovens “rolezeiros” na ocupação do dia 07 de dezembro de 2013.....	230
Imagem 54 – Exemplo de lugar impraticável resultante das estruturas capitalistas ocupadas para habitação.....	237
Imagem 55 – Francis Alÿs – Jerusalém, Israel, 2004.....	239
Imagem 56 – “The Naked City”, mapa de deriva situacionista produzido por Guy Debord em 1957.....	241
Imagem 57 – Deriva I, Praça Ramos, SP, 2015.....	242
Imagem 58 – Deriva II, Glicério, São Paulo, 2015.....	243
Imagem 59 – Antonio Rodrigues e Edna Rosane caminham pelo centro da cidade de São Paulo oferecendo sementes aos migrantes e outros povos, 2016.....	247
Imagem 60 – Imigrantes e migrantes escolhem sementes durante a deriva nômade no centro da cidade de São Paulo, 2016.....	249
Imagem 61 – Cena da videoperformance “Mulheres negras” de Alohá Queiroz em comemoração ao 25 de julho de 2020, Dia Internacional da Mulher Negra, Latino-Americana e Caribenha.....	263
Imagem 62 – Cena da videoperformance “Mulheres Negras” em que Alohá Queiroz queima	

cartazes com frases da luta feminina em fogueira ritual no quintal de sua casa.....	265
Imagem 63 – A queima do cartaz “Vidas Negras Importam”, ícone de múltiplas frentes de organização contra as muitas manifestações da opressão aos negros.....	266
Imagem 64 – A queima do cartaz “Parem de nos Matar”.....	268
Imagem 65 – “O MUNDO... by Alohá De La Queiroz”, performance da artista Alohá De La Queiroz na Praça das Artes e suas imediações no centro de São Paulo, 2017.....	271
Imagem 66 – “O MUNDO... by Alohá De La Queiroz”, performance da artista Alohá De La Queiroz na Praça das Artes e suas imediações no centro de São Paulo, 2017.....	272
Imagem 67 – Intervenção “As Minas Piram e as Pombas Giram” no Viaduto do Chá em São Paulo, 8 de março de 2017 – Dia Internacional da Mulher.....	275
Imagem 68 – Intervenção “As minas piram e as pombas giram” no Viaduto do Chá, em São Paulo, 8 de março de 2017 – Dia Internacional da Mulher.....	277
Imagem 69 – Artistas riscam com giz circundando certas figuras masculinas na Intervenção “As minas piram e as pombas giram”, no Viaduto do Chá em São Paulo, 8 de março de 2017 – Dia Internacional da Mulher.....	278
Imagem 70 – As artistas caminham para trás na Intervenção “As Minas Piram e as Pombas Giram”, Praça da Sé, São Paulo, 8 de março de 2017 - Dia Internacional da Mulher.....	282
Imagem 71 – Imagem da intervenção “As Minas Piram e as Pombas Giram” na Praça da Sé, em São Paulo, 8 de março de 2017 - Dia Internacional da Mulher.....	283
Imagem 72 – Agenda do pixo expõe modalidades variadas de pixação em fachada na avenida Rio Branco em São Paulo, 2022.....	286
Imagem 73– Léo Spiões e Frost descem a torre pixando suas marcas. Carapicuíba, São Paulo, 2016.....	288
Imagem 74 – Exemplos de agenda vertical e horizontal em pixação.....	298
Imagem 75 – Imagem de grafite do artista paulistano Zezão na Avenida Nove de Julho atropelada por pixadores. São Paulo, 2019.....	300
Imagem 76 – Folha feita pelo pixador Léo em dia de greve no trabalho. Detalhe: O autor da tese foi convidado a assinar a folha na terceira dobra. Osasco, outubro de 2021.....	301
Imagem 77 – Calçada da Avenida São João em São Paulo com exemplos de grafite e grapixo da modalidade chão.....	302
Imagem 78 – Exemplo de pixação com cabada e rolo. São Paulo, 2020.....	303

Imagem 79 – Exemplo de pixação com utilização de escada. São Paulo, 2020.....	304
Imagem 80 – Exemplo de pixação em prédios no Centro de São Paulo com utilização da técnica de escalada pelas janelas. São Paulo, 2020.....	305
Imagem 81 – Exemplo de pixação e grapixo com utilização da técnica de rapel e cordas. Osasco, SP, 2020.....	306
Imagem 82 – Exemplo de pixação em cima de prédio e ação de pixador realizando um pico de extremo perigo.....	307
Imagem 83 – Exemplo de pixação e utilizando a técnica do pé nas costas.....	307
Imagem 84 – Grapixo da Gangue Spiões com a identificação da grife Os + Cretinos (Os+CR, 1990). Carapicuíba, São Paulo, 2016.....	308
Imagem 85 – Bomb de Léo Spiões. Carapicuíba, São Paulo, 2016.....	309
Imagem 86 – Pixação no Centro Universitário Belas Artes em São Paulo, 2008.....	310
Imagem 87 – Funcionária da Bienal tenta deter pixador em ataque ao evento, em 2008...	312
Imagem 88 – Djan Ivson, pixador do grupo Cripta, de Osasco, em escalada para pixar a parte superior da Igreja de Santa Elisabeth, construída na década de 1830.....	314
Imagem 89 – Ponte Octávio Frias de Oliveira, em São Paulo, com dois momentos de suas hastes pixadas. São Paulo, 2016.....	315
Imagem 90 – Detalhe da estrutura central da ponte Octávio Frias de Oliveira em São Paulo com a pixação de Lis e Misfits em destaque. São Paulo, 2016.....	316
Imagem 91 – Pixação da década de 1970 feita por Antenor Lara Campos, Seu Tozinho, como publicidade de sua criação de cães da raça Fila.....	317
Imagem 92 – Datada de 1964, “Abaixo a Ditadura” é considerada o marco inicial da pixação no Brasil.....	317
Imagem 93 – Flyer com as informações do encontro como os artistas do Coletivo Preta Performance produzido para convidar participantes pelas redes sociais.....	329
Imagem 94 – Corpo de ator ensacado para simular um defunto coberto com material semelhante a sangue. Intervenção “Negrotério” do coletivo Preta Performance, São Paulo, 2016.....	331
Imagem 95 – Intervenção “Negrotério” do coletivo Preta Performance. Corpos ensacados na entrada da Bienal de São Paulo, 2016.....	333

Imagem 96 – Corpos de atores ensacados na Performance Negrotério realizada pelo Coletivo Preta Performance. Rede Cultural Beija-Flor. São Paulo, 2016.....	334
Imagem 97 – Grupo de educandos se reúne em frente a corpos de atores ensacados na Performance Negrotério realizada pelo Coletivo Preta Performance. Rede Cultural Beija-Flor. São Paulo, 2016.....	336
Imagem 98 – Ação não oficial do coletivo Preta Performance na 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva. Parque do Ibirapuera. São Paulo, 2016.....	337
Imagem 99 – Intervenção Negrotério do Coletivo Preta Performance. Corpos ensacados na entrada da Bienal de São Paulo, 2016.....	343
Imagem 100 – Intervenção Negrotério do Coletivo Preta Performance. Corpos ensacados no Parque da Juventude. São Paulo, 2016.....	345
Imagem 101 – Performer joga líquido vermelho sobre corpos ensacados no Parque da Juventude, sendo observado por segurança na intervenção do coletivo Preta Performance. São Paulo, 2016.....	348
Imagem 102 – O performer Rodrigo Severo apresenta o bolo comemorativo do massacre após a leitura do discurso do Governador Alckmin realizada pelos performers no Parque da Juventude. São Paulo, 2016.....	351
Imagem 103 – Integrante do Coletivo Preta Performance fazendo Interação com o público no Parque da Juventude. São Paulo, 2016.....	353
Imagem 104 – O performer Rodrigo Severo apresenta o bolo comemorativo do massacre no Parque da Juventude. São Paulo, 2016.....	353
Imagem 105 – Intervenção do coletivo Artigo Quinto na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo, fevereiro de 2020.....	361
Imagem 106 – O público ocupou o centro de Belo Horizonte (MG) em protesto articulado pelo coletivo Artigo Quinto contra a censura. Minas Gerais, 2020.....	364
Imagem 107 – Flyer produzido para a conversa com um dos idealizadores da reedição da Semana da Arte Contra a Barbárie. São Paulo, 2021.....	366
Imagem 108 – Ato do movimento Arte contra a Barbárie, em junho de 2000, no Teatro Oficina, São Paulo.....	368
Imagem 109 – Participantes da primeira reunião da Semana da Arte Contra a Barbárie, à sombra do Ficus, no pátio da oficina cultural Oswald de Andrade, na rua Três Rios, São	

Paulo, em janeiro de 2020.....	370
Imagem 110 – Cartaz criado pelo artista paulistano Guto Lacaz para o evento Semana da Arte Contra a Barbárie. São Paulo, 2019.....	373
Imagem 111 – Montagem com o cartaz do evento Semana da Arte Contra a Barbárie, inspirado em fotografia do ator Daniel Warren, como o palhaço Schnier, em frente ao Theatro Municipal. São Paulo, 2020.....	374
Imagem 112 – Visão geral do evento “Semana da Arte Contra a Barbárie” com destaque da frase “Ninguém Cala Ninguém”. São Paulo, fevereiro de 2021.....	376
Imagem 113 – Visão geral de evento em um momento específico da declaração do manifesto do Artigo Quinto. São Paulo, fevereiro de 2021.....	376
Imagem 114 – Registro do interior da intervenção na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 2020.....	378
Imagem 115 – Manifestantes segurando cartazes gritam palavras de ordem na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 2020.....	378
Imagem 116 – “Carnaval Sombrio” – Intervenção do Coletivo Migrante (Brasil) e Cornucópia Theatre (UK) na Semana de Arte Contra a Barbárie. São Paulo, fevereiro de 2020.....	381
Imagem 117 – Cartaz da performance de rua “Carnaval Sombrio”, de autoria de Paulo Zeminian. São Paulo, fevereiro de 2020.....	382
Imagem 118 – Bloco dos Bonecões – Eu não sou Marionete se junta ao ato contra a censura em frente ao Theatro Municipal de São Paulo. São Paulo, fevereiro de 2020.....	382
Imagem 119 – Apresentação do coletivo Balangandança/Damas do Trânsito/Bucaneiros. São Paulo, fevereiro de 2020.....	383
Imagem 120 – <i>Flyer</i> de divulgação da conversa com o artista Ygor Marotta pela plataforma Google Meet realizada em 13 de março de 2021.....	392
Imagem 121 – Pixações da frase “Mais amor por favor” em estruturas físicas da cidade de São Paulo, 2009.....	394
Imagem 122 – Colagem coletiva realizada no Rio de Janeiro em 2012 para divulgação da mensagem “Mais Amor por Favor”.....	395
Imagem 123 – Detalhe da colagem coletiva da frase: “Mais amor por favor” – Intervenção de Ygor Marotta em Santa Teresa. Rio de Janeiro, 2012.....	395
Imagem 124 – Inscrição da frase inicial de Ygor Marotta em muros da cidade de São Paulo	

.....	397
Imagem 125 – Projeção da frase-símbolo mostra a transição dos trabalhos de Ygor Marotta das colagens para a projeção como duo VJ Suave. São Paulo, 2016.....	400
Imagem 126 – Frame do vídeo arte Homeless by VJ Suave. São Paulo, 2015.....	403
Imagem 127 – Homeless by VJ Suave. São Paulo, 2015 [1].....	404
Imagem 128 – Processo criativo para os personagens de Homeless utilizando a ferramenta Tagtool. São Paulo, 2015.....	404
Imagem 129 – Homeless by VJ Suave. São Paulo, 2015 [2].....	405
Imagem 130 – Imagem do triciclo Suaveciclo do Duo VJ Suave, pilotado por Ceci Soloaga, com descrições técnicas. Rio de Janeiro, 2015.....	408
Imagem 131 – Projeção mapeada – Suaveciclo – Intervenção de Ygor Marotta em Luxemburgo – ROTONDES’ OPENING Weekend in june, 2015.....	409
Imagem 132 – Ygor Marotta realiza projeção com seu Suaveciclo no Elevado Costa e Silva, região central de São Paulo, 2016.....	410
Imagem 133 – Crianças correm atrás de figuras projetadas por VJ Suave. São Paulo 2016.....	411
Imagem 134 – Projeção de VJ Suave Fórum Ruy Barbosa, Festival SSA Mapping, Salvador – Bahia, dezembro de 2018.....	416
Imagem 135 – Projeção em prédio durante o “Ars Electronica Festival”, com a participação de VJ Suave. LIns, Áustria, 2020.....	417
Imagem 136 – Tagtool Online Sessions São Paulo. Tagtool performance by VJ Suave and invited artists from abroad around the globe. Festival “Arte é Inovação”, da Polo Cultural, rua Caio Prado/Av. Consolação. São Paulo, 2020.....	418
Imagem 137 – Atrizes se desnudam para o deleite do público, em cena de briga na peça “Bom retiro 958 Metros”, representando o ciúme e as veleidades comuns no mundo fashion.....	432
Imagem 138 – Montagem com imagens de intervenções urbanas promovidas por movimentos sociais que lutam por identidades, direitos e outras legitimidades.....	450

SUMÁRIO

Introdução.....	24
Capítulo 1.....	34
1.1 <i>A Forma Artística.....</i>	34
1.1.1 A forma artística e a forma estética.....	34
1.1.2 A questão da forma artística da intervenção.....	35
1.1.3 A cidade genérica e algumas questões de autonomia e heteronomia da forma artística.....	39
1.1.4 As ocupações do espaço urbano pelas mobilizações estéticas.....	41
1.1.5 A forma artística entre o Parresiástico e o Performativo: uma leitura de Foucault.....	43
1.2 <i>Intervenções Urbanas</i>	46
1.2.1 A cidade genérica.....	48
1.2.2 A forma disforme.....	51
1.2.3 Retrospectiva da intervenção urbana.....	57
1.2.4 Forma e vanguardas históricas.....	63
1.2.5 O contexto brasileiro.....	70
1.3 <i>Intervenção Urbana Durante o Período da Pandemia.....</i>	88
1.3.1 Aspectos gerais da imagem na rua.....	93
1.3.2 Assemblagem – Marielle Franco.....	96
1.3.3. 12 Apóstolos do Genocídio.....	100
1.3.4 Carros em marcha à ré na av. Paulista.....	106
1.3.5 A bruxa italiana dança contra a COVID-19.....	114
Capítulo 2 – Narrativas Escriturais.....	121
2.1 <i>Ocupações e Localidades.....</i>	121
2.1.1 Ocupação Cracolândia: fluxo dos comuns sem lugar.....	121
2.1.1.1 O território.....	127
2.1.1.2 Ocupação.....	135
2.1.1.3 Diversitas.....	140
2.1.1.4 Relato 01 – Outubro de 2018.....	149
2.1.2 Ocupação da Avenida Paulista: ocupação e direito à cidade	150
2.1.2.2. O sentido de Pólis	157
2.1.2.3 Campo preparado: os artistas, o público e a pólis.....	162
2.1.3 Ocupação Centro: Virada Cultural.....	172
2.1.3.1 A Ocupação.....	179
2.1.4 Ocupação shopping metrô Itaquera: “Rolezinho”.....	198
2.1.4.1 Estudo de caso – Rolezinho de 07 de dezembro de 2013.....	198
2.1.4.2 A emancipação e a racionalidade.....	210
2.1.4.3 Intervenção e Forma Artística.....	213
2.2 <i>Performance, Fluxos e Derivas.....</i>	225
2.2.1 Derivas urbanas.....	225
2.2.2 Deriva nômade: o andante e a sementeira – 2017.....	236

2.2.2.1 Sementes da terra.....	237
2.2.2.2 A relação com o público.....	240
2.2.2.3 Para uma compreensão das implicações sociais do nomadismo.....	243
2.2.2.4 Percursos atualizados.....	246
2.2.2.5 A vitalidade do terrain vague.....	248
2.2.3 Alohá De La Queiroz: mulher negra, feminista, performer, ativista, produtora, curadora e.....	250
2.2.3.1 Mulheres Negras – Performance Art - 2020.....	252
2.2.3.2 O Mundo... by Alohá De La Queiroz.....	262
2.2.3.3 As Minas Piram e as Pombas Giram.....	266
2.2.4 A pixação.....	276
2.2.4.1 Principais termos da pixação	288
2.2.4.2 Principais Modalidades do pixo.....	293
2.2.4.3 Entre o pixo e o grafite: grapixo e bomb.....	299
2.2.4.4 Sobre as intervenções mais conhecidas da pixação nas últimas décadas.....	300
2.2.4.5 Intervenções pioneiras e históricas do pixo no Brasil.....	308
2.2.4.6 O pixo entre a estetização e a transgressão	309
2.2.4.7 Entrevista com os pixadores Léo Spiões e Aristeu Frost.....	312
2.3 <i>Coletivos e Ativismos</i>	318
2.3.1 Coletivo Preta Performance: Negrotério.....	318
2.3.1.1. Negrotério.....	321
2.3.1.2 Sobre a relação com a instituição da arte.....	332
2.3.1.3 Negrotério no Parque da Juventude.....	334
2.3.1.4 Registro de parte do colóquio com convidados.....	344
2.3.2 Coletivo Artigo Quinto: Ninguém Cala Ninguém.....	350
2.3.2.1 Semana de Arte Contra a Barbárie.....	352
2.3.2.2 Conversa com Américo Córdula.....	355
2.3.2.3 Bastidores da Semana.....	363
2.3.2.4 Carnaval Sombrio.....	369
2.3.2.5 Um breve intermezzo.....	373
2.3.3 Vj Suave – Ygor Marotta – Projeção Mapeada.....	379
2.3.3.1 O Artista	379
2.3.3.2 Mais amor por favor.....	381
2.3.3.3 Projeção mapeada: VJ Suave.....	389
2.3.3.4 Homeless.....	391
2.3.3.5 Suaveciclo.....	397
3 Capítulo – Ensaios Críticos.....	409
3.1 <i>A Forma Artística e as Teorias Sociais</i>	409
3.1.1 Estética e implicação social.....	409
3.1.2 Mudança no prumo.....	413
3.1.3 As institucionais.....	414
3.1.4 Crítica do humanismo.....	417
3.1.5 Anormalidade.....	419
3.2 <i>Reconhecimento e Emancipação</i>	422
3.2.1 Consenso e conflito.....	425
3.2.2 O desentendimento como princípio para o reconhecimento.....	429

3.2.3 Comunidades.....	435
3.3 <i>Devires Sociais e Experiências Estéticas</i>	439
3.3.1 Intervenções urbanas como experiências estéticas.....	441
3.3.2 Corpo: um devir corpo.....	444
3.3.3 O acontecimento dentro do acontecimento.....	447
Considerações Finais.....	451
Referências.....	458
ANEXOS	497

Introdução

Esta tese mapeia casos de intervenções urbanas avaliadas enquanto práticas estéticas desde o final dos anos de 1990 até 2021 em São Paulo. A intervenção urbana pressupõe a participação de pessoas na cidade produzindo uma diferença e uma multiplicação de sentidos. A análise procurou demonstrar como essas interferências adquirem uma forma estética, em configurações específicas que operam a prática do jogo entre o reconhecimento subjetivo e a emancipação social, chaves teóricas propostas como eixos centrais de leitura dos diversos eventos urbanos analisados.

Trata-se também de uma pesquisa de ação, portanto, além de partirmos de uma observação distante, supostamente imparcial e objetiva, procuramos relatar a perspectiva do artista criador, entendendo que são, na realidade, dois olhares diferentes e, ao mesmo tempo, complementares.

Defrontamo-nos, então, com a complexidade da escrita, pois a ação textual encontra mecanismos preparados de antemão pela cultura normativa que podem impedir a eclosão de um pensamento mais original. Os momentos da escrita são os mais críticos, pois as estruturas internas da linguagem muitas vezes se interpõem contra os relatos dos olhares e, para resolver contradições internas, tendem a criar e a manipular categorias para ajustá-las a uma realidade parcialmente apreendida. Ainda assim, pensamos todos os eixos temáticos a partir das vivências do autor, como artista da intervenção e da performance, sujeito que se constituiu no espaço urbano e em manifestações públicas e que também se manifesta pela escrita.

As diferentes modalidades de intervenções urbanas utilizadas para pensar a relação entre os eixos conceituais e teóricos propõem uma conjunção heteróclita da estética e da política, conduzindo às seccionalidades da participação, da ação artística, do conflito, da política, do social, do institucional e do espetacular. Numa época hipermidiatizada, a forma específica da intervenção tem naturalmente uma relação direta com os sistemas comunicacionais. Uma ocupação pode ser presencial e participativa, mas ela é gerada a partir da comunicação em redes, portanto, sua atualização está sujeita a um entrecruzamento de processos. As mídias digitais têm

sido largamente utilizadas como instrumentos para constituir, deflagrar e disseminar intervenções, desde a década de 1990, desencadeando mobilizações coletivas. Em cada intervenção, as redes sociais têm um papel específico e cada vez mais apontam para uma ampliação do campo de experiência também para o ambiente digital.

De certa forma, este trabalho se compõe como um atlas de várias ações na cidade, especialmente em São Paulo, nas duas primeiras décadas do século XXI. Em princípio, a proposição de pesquisa avalia como a forma artística se manifesta em múltiplas camadas das práticas sociais que surgem a partir das intervenções urbanas. A estrutura é de uma tese clássica, com revisão bibliográfica, exposição dos fundamentos dos conceitos de intervenção urbana e de forma artística, explorando suas reverberações comportamentais, estéticas, comunicacionais e linguísticas em uma cultura citadina generalizada. Essa cultura urbana contemporânea se reconfigura a partir da falência de modelos projetados tanto na perspectiva estrutural, fundada nos princípios de direito de reconhecimento, quanto na política, com a inclusão forçada de outras visibilidades. Por exemplo, com o choque interno na cultura da vida em compartimentações espaciais e temporais dos típicos condomínios criados para evitar conflitos, as demandas por maior circulação e acesso a espaços públicos começam a ganhar força (DUNKER, 2020).

As intervenções urbanas, sem serem subordinadas a uma articulação geral, permitem redefinir leituras conceituais de determinado contexto das artes e da produção social. Leituras essas que têm sido normalmente derivadas da gestão da cultura por uma perspectiva normatizadora e institucionalizante, que opera a absorção de termos como estética, museologia, memória e engajamento afetivo, para o posicionamento do conflito social em forma estética e em chaves consensuais.

Esta tese leva em conta estas dicotomias colocadas no campo teórico, por exemplo, entre imagem e linguagem, experiências e vivências, presença e ausência na topografia urbana, que geram contrastes praticamente infinitos. A abordagem pelas contradições está presente nos termos utilizados para relatar tensões sugeridas entre transitório e permanente, normatização e transgressão, exclusão e proteção, em que estão implicadas a diferença e a diversidade, e almejam dar uma

espécie de consistência ética para a abordagem. Esse pressuposto também projetou uma seleção das intervenções não orientada pelo quantitativo, mas para polaridades que transitam entre a representação e sua negação. Essa tensão esteve presente desde o início. Além disso, estando o momento contemporâneo no centro do estudo, torna-se difícil apreender, por exemplo, a ideia do que se constitui como uma forma artística, porque ela vai aparecer como a própria forma da transcendência (AGAMBEN, 2000).

Nesse sentido, entendemos a apreensão dessa forma – pertencente ao campo da “*aisthesis*”, portanto, da percepção, das sensações e dos sentimentos, algo similar aos rizomas ou mesmo às cartografias introduzidas por Deleuze (DELEUZE, 2002, p. 42; JACQUES, 2003a, p. 108) – em que, só por um momento, conseguimos fixar numa representação, na medida em que os elementos integrados permanecem em transformação. Se essa abordagem for levada a seus limites, uma decomposição da própria linguagem é desencadeada a partir da indefinição, da impossibilidade da apreensão em sínteses. Para vislumbrar esse extremo, seria necessária uma linguagem compósita para debelar certas insuficiências (DERRIDA, 2008).

A análise das intervenções considerou quatro temas principais: o sentido da forma artística como elemento norteador da tese; o sentido do termo “comunicação” ao tratar as intervenções; a relação entre evento e acontecimento e a caracterização dos devires sociais e da experiência estética a partir dos conceitos de reconhecimento e emancipação.

Além das principais temáticas articuladas pelas chaves de leitura, outras questões subjacentes são também contempladas nas análises. Por exemplo, a proposta que vem da teoria da imagem de Didi-Huberman (2010), apoiando nossa ideia de que a forma intervenção produz desdobramento da representação como rasgadura do tecido denotativo para conotações adversas, fundando novas sintaxes.

Outra questão subjacente é referente à teoria da desconstrução de Jacques Derrida (1991; 2008) que nos incita a pensar a intervenção também na forma escriturística, como camadas de expressão, não necessariamente fundadas na presença. Uma terceira questão deriva do devir comunidade, que buscamos aproximar das teorias do reconhecimento. Essa abordagem prioriza a leitura de

Vladimir Safatle, em especial da obra *Grande Hotel Abismo* (2012), que aborda a crítica do humanismo nos termos de “uma figura da negação capaz de determinar objetos que não se ajustam à positividade da imagem ou da formalização a partir de representações” (p. 155), refletindo sobre o sujeito da intervenção urbana como portador de um desejo ligado a capacidade de “problematizar as determinações normativas da forma” (p. 157).

Estabelecer níveis ou camadas propiciou uma lógica no processo de selecionar as intervenções para análises. A pixação¹, por exemplo, conceituada como intervenção urbana, é uma vivência derivada de comunidades específicas que aparece como expressão nas paredes do espaço urbano, tecendo uma rede de conceitos abertos, aptos às leituras e às conexões mais disruptivas, reforçando o vínculo da imagem e da linguagem com as estruturas sociais.

No trabalho de pesquisa e de construção dos conceitos pela escrita, esse vínculo é observado, priorizando sua forma estética. Reconhece-se, portanto, que outras camadas importantes – como os processos de estruturação psíquica ou de formas de trabalho produtivo, ligados à vida diária desses interventores, principalmente em ações derivadas das bordas da sociedade – não estarão em primeiro plano.

As intervenções urbanas tomadas como ações estéticas, em sua descrição e categorização, apontam alguns referenciais teóricos considerados aptos para a explicitação de seu sentido. Para um mapeamento da reflexão estética contemporânea, encontramos contribuições de autores do pensamento francês contemporâneo, em especial: Jacques Derrida (1991; 2008), Didi-Huberman (2010) e Jacques Rancière (2009a; 2009b), somando-se os filósofos Italianos Giorgio Agamben (2007; 2009) e Maurizio Lazzarato (2014). Nos anos finais desta pesquisa, autores ligados ao *decolonialismo*, a exemplo de Achille Mbembe (2018), e à crítica à interpretação marxista da história no que se refere à produção, à acumulação e à exploração, como Silvia Federici (2017), foram fundamentais.

Duas modalidades de apreensão se destacaram, uma na chave da perturbação que opera no sensível, na modificação do que é visível, conforme afirma

¹ Será adotada a grafia pixo ou Pixação em favor de seu aspecto mais transgressor. A ocorrência com ch (pichação) será reservada para o interior das análises em que essa atividade estiver mais ligada a artistas e intervenções com posições menos subalternizadas.

Jacques Rancière (2009) e outra na chave de Jürgen Habermas (2012) e de Axel Honneth (2003) na qual uma gramática comum permitiria operar também um modo de entendimento dos embates por direitos e justiça social, pela razão comunicativa, levando a novos espaços de emancipação. As divergências entre essas vertentes, possibilitaram explicitar críticas à necessidade de uma razão construída teleologicamente como central no debate sobre o reconhecimento na contemporaneidade. As análises de intervenções como as ocupações do Centro da cidade, no entanto, demandaram uma pluralidade maior, com contribuições das Ciências Sociais, da Antropologia, da Crítica do Urbanismo, além de toda uma literatura específica sobre movimentos sociais.

A análise das obras propiciou que os contextos teóricos fossem explicitados, ensejando um diálogo interno entre o pensamento mais abstrato e a crítica concreta. As intervenções enquanto práticas estéticas tiveram primazia diante dos referenciais teóricos. Desta forma, as reflexões teóricas e metodológicas não se sobrepuseram ao objeto deferido, estabelecendo o devido reconhecimento de suas singularidades.

Defender a primazia do objeto na intervenção consiste também em considerá-lo do ponto de vista da sua materialidade. Da mesma forma, se consideramos o acontecimento como produtor de uma forma artística, podemos lançar mão da historicidade dessa prática, a partir dos meios materiais restantes, para erigir sua estrutura, uma vez que, sem o apoio de simbologias conhecidas, estaremos vagando em um infinito excessivamente informe e desconectado. Essa justa medida entre apresentar o informe mediado pela representação, ao mesmo tempo em que se busca expandir a relação para além da mediação da representação, se impôs como uma das tarefas principais das análises realizadas

No sentido de gênese da forma artística, além de um sub-capítulo, são também utilizados excursos históricos, para melhor exemplificar as observações apresentadas. Para avaliar o conceito de Forma Artística, conforme o entendemos, as definições *a priori* não se mostraram adequadas, mas sim aquelas que vão se revelando à medida que se tornou possível alçá-las para a superfície em suas formas mutáveis.

A adoção extensiva do conceito de Forma Artística desloca a noção de obra de arte na conceituação da intervenção urbana, e a escolha das intervenções

procurou demonstrar a amplitude dessa proposição. Essa chave inicial reconfigura o processo de mapeamento para abranger obras de arte materiais como esculturas ou instalações, tanto quanto as poéticas do gesto, a performance, os movimentos disruptores, bem como as propostas de embaralhar arte e vida, do artista tailandês Rirkrit Tiravanija (1992). Esses gêneros mais abertos permitem englobar as amplitudes próprias das intervenções urbanas e dos acontecimentos de dimensão estética.

A historicidade dos materiais, como a entendemos, não se resume aos seus limites físicos, contíguos a uma presença, mas à história de seus usos, por exemplo, em uma intervenção urbana, à historicidade da performance urbana ou dos usos da performance como uma espécie de gênese, porque ela remete aos primeiros usos da prática estética como resposta vital à visibilidade comprometida em um espaço urbano mutável, que exclui culturas e coloca o sujeito em rota de colisão com princípios fundamentais, mas dá ensejo a outras aparições de cunho sociológico singular.

A absorção das intervenções urbanas como experiências estéticas deriva da *flânerie* baudelairiana do fim do século XIX e início do século XX. Define-se uma linhagem extensa marcada pela aproximação das formas da arte com as formas de relação social, centradas no cotidiano, no consumo e no ambiente urbano.

Esses elementos irromperam nas tensas relações entre arte e política, a partir de 1910, com as vanguardas internacionais e o dadaísmo. Esse referencial de intervenção na cidade, inicialmente centrado nas questões estéticas e culturais, amplia sua forma política ao agregar o fervor revolucionário recrudescido no contexto das tentativas de manutenção do *welfare state* acordado entre principalmente Inglaterra e França no segundo pós-guerra. Incrementado pelas ideologias comunistas e maoístas nos anos de 1960, esse fervor, espalhado por várias partes do mundo, tem seu primeiro momento exemplar nos eventos do Maio de 1968, na França, marcado por intensos protestos, ocupações estudantis, greves gerais e manifestações de rua. O segundo momento aconteceu em 1999, com a "Batalha de Seattle", marco do movimento contra a globalização de estrutura descentralizada e a entrada em cena urbana dos movimentos sociais.

No final do século XX, o conceito de "deriva" que descreve ações na busca

de evidenciar outra relação com a cidade, passa a considerar o ambiente de fluxo generalizado, a comunicação digital em redes e nuvens e aparece como um *revival* Situacionista, no sentido de aproximação da arte com a vida. Essa retomada ocorreu principalmente com relações estético-sociais nos termos de estética relacional, seja o artista nômade ou radicante, na expressão de Nicolas Bourriaud, que se diferencia no sentido de que, segundo Ricardo Fabbrini, “não é movido pelo intento de libertar a potência revolucionária do desejo, abrindo-se à imponderabilidade do devir (como no modernismo), mas pela ideia de trocas culturais enquanto prática intersubjetiva conforme o paradigma contemporâneo da comunicação” (FABBRINI, 2015, p. 7).

Esta tese procura apartar-se das formas de aproximação da arte com a vida, assumindo uma descrença fundamental na operatividade vindoura (onisciente) do vocábulo *arte* como elemento sintetizador das experiências sensíveis e por entender que os modelos teóricos são fundamentados no vínculo com o sistema das artes e com as políticas culturais operadas pelo interesse emancipatório do imperialismo financeiro e mercadológico. Destaca-se ainda, que o modelo de gênese das intervenções urbanas como elemento de contestação política, social e cultural está travejado nas formas de consciência de classe do modelo marxista e nas formas hegemônicas de intelectualidade, incluída aí a densa camada de narrativa burguesa privilegiando uma gramática exclusivista desgastada e redutora. Esse paradigma comunicacional, identificado por Fabbrini em sua análise das formas derrisórias de atuação na cidade, mantém uma certa carga valorativa ancorada na força do ideário de Frankfurt, principalmente em Jürgen Habermas (2012) e a racionalidade comunicativa.

As novas modalidades de descrição das experiências artísticas, como as propostas por Bourriaud, mas oriundas desses tempos de plataforma cultural (OLIVEIRA, 2020), explicitando a interconexão ilimitada mediada por redes de comunicação e tecnologias sob controle do grande capital, parecem forçar um território de consensos onde essas experiências não transgridem. Numa crítica bem-humorada do descaso com as gramáticas próprias de grupos sociais distintos, Fabbrini destaca: “De modo singular, Gilles Deleuze e Jürgen Habermas compartilham sem atrito a plataforma artística ou estação filosófica, feita de mixagem, na *cultura do uso*, de Bourriaud” (2015, p. 10).

Ao privilegiar formas de transgressão albergadas nas formas estéticas das intervenções urbanas nas grandes cidades, as descrições e exames das intervenções contemporâneas de Jacopo Crivelli Visconti, principalmente em sua obra *As Novas Derivas* (2014), são mais próximas da perspectiva desta tese. Mas o vínculo com o sistema das artes aparece ainda como elemento legitimador das experiências, porque define a forma de apreensão pelos seus parâmetros mais comuns, a saber: um conjunto complexo e imanente de percepção, com a posição dos personagens na narrativa estabelecida pela forma e pelos meios; a estetização como termo maior da emancipação pela positividade. Se as formas de contestação, nessa chave da intervenção, seguiam modelos hegemônicos e tradicionais, como a orientação de Constant pela Carta de Atenas apesar da identificação com o povo cigano na constituição de sua Nova Babilônia, o modelo atual de análise e operação, no fundo, está travejado na parceria entre pesquisadores e instituições. Um exemplo disso é que Crivelli Visconti e Bourriaud são curadores de bienais, enquanto Carreri cita textualmente o vínculo com a história da arte das caminhadas estéticas, remontando às proposições de Rosalind Krauss².

Para a demonstração dos temas principais, buscamos estabelecer limites e maneiras de análise através das escolhas de intervenções para constituir uma nova apreensão. Em princípio, devemos dizer que qualquer nova forma de compreensão e de análise só será possível quando alguns pensamentos não forem mais passíveis de ocorrer. Para isso, esta tese propõe em sua leitura, assim como foi praticado nas escolhas e nas formas de análises, um afastamento gradual das questões estéticas tradicionais. Com o fito de pensar novos limites, destacamos uma parábola de Ulisses, em que ele pretende caminhar para longe do mar até quando o afastamento for tão grande que não seja mais possível reconhecer o remo, senão como pá (ADORNO; HORKHEIMER, 1997)³.

Como parte da metodologia, o conjunto teórico desta tese foi apresentado em interlocuções com artistas, produtores de intervenções, gestores de espaço e de políticas públicas e pesquisadores, num formato de debates *online*, gravados pela

2 Principalmente as proposições sobre a expansão do campo das artes com argumentos apoiados no quadrado semiótico de Algirdas Julien Greimas sobre a escultura no campo expandido. Ver: KRAUSS, 1979.

3 Fragmento 26.

plataforma *Google Meet*, que denominamos “*encontros possíveis*”⁴. Essa metodologia substituiu o formato de entrevista e procurou expandir as questões sob análise ao acolher a fala dos próprios artistas interventores.

Diante do que foi explanado acima, para que o leitor possa se situar em meio ao itinerário desta tese, estão colocados os passos dados em cada um dos capítulos.

O primeiro capítulo trata de modelos conceituais centrais das análises e faz uma atualização das condições do campo a que nos submetemos. Nele, tratamos dos elementos que usamos para construir as análises das intervenções escolhidas, a saber: a Forma Artística, principalmente no que se relaciona à escolha aparentemente inusitada de tratar do fluxo dos moradores de rua como uma intervenção urbana; em seguida, traçamos uma retrospectiva dos elementos conceituais que hoje permitem pensar a intervenção urbana e, por fim, tecemos considerações sobre o cenário composto pela pandemia da Covid-19, que exigiu isolamento social e determinou novos parâmetros de atuação para artistas, pesquisadores e público.

O segundo capítulo, denominado “Narrativas Escriturais”, prioriza a voz da própria intervenção, onde os modelos conceituais cedem lugar à prática em questão. Trata-se, portanto, de dar lugar às análises propriamente ditas das intervenções selecionadas durante o processo de pesquisa. Essas ações foram divididas em três eixos que, embora não sejam estanques, serviram para dar sentido e orientar os caminhos propostos pelas vivências trazidas pelos próprios artistas com os quais houve diálogo e troca de experiências, paralelamente ao esforço conceitual empreendido por mim, enquanto pesquisador e artista.

O primeiro eixo, denominado “Ocupações e Localidades”, trata de intervenções que se tornam processuais tomando o contorno da cidade e de seu momento político social, tendo referencial nas formas mais antigas de ocupação dos espaços vazios da cidade, como áreas de lazer e socialização, provável origem

⁴ Esta série de encontros realizados online entre junho de 2020 e abril de 2021 fizeram parte de um programa de realizações do grupo de pesquisa Alterciência e Intercomunicação, que tem a supervisão do Professor Artur Matuck. Os encontros contaram com a colaboração dos curadores Sandro Cajé, Renato Galvão e Antonio Rodrigues para mediar as conversas e com o apoio da Universidade de São Paulo (USP) através dos programas de pós-graduação PGEHA-MAC-USP e HDL-FFLCH-USP.

histórica dos parques e praças públicas. O segundo, “Performance, Fluxos e Derivas”, entra em diálogo com expressões que focalizam os fluxos e as propostas performáticas, como as derivas urbanas e o pixo. Já o terceiro eixo, “Coletivos e Ativismos”, traz a atuação de alguns coletivos de artistas ativistas que agregam o horizonte político às suas ações temáticas, que buscam despertar novas vivências no tecido social por meio de estratégias que rompem a configuração do estado de coisas consensual.

O terceiro capítulo, denominado Ensaio Crítico, concentra reflexões que se dão no cruzamento entre o horizonte conceitual mobilizado no primeiro capítulo e o intenso percurso realizado por meio das análises das intervenções que integram o segundo. Apresentam-se, aqui, questões ligadas à estética e sua implicação social – discussões que envolvem os conceitos de reconhecimento e emancipação, presentes de formas diversas nas ações analisadas, bem como a noção de devir social, que se coloca como elemento singular em algumas dessas experiências estéticas.

Capítulo 1

1.1 A Forma Artística

As formas artísticas são como artefatos que, para Viveiros de Castro, “[...] possuem uma ontologia interessantemente ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito. São como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não material”⁵ (CASTRO, 2002, p. 361), fruto de uma processualidade descontínua que resulta num movimento interno das particularidades, cujas relações não podem ser aparentemente ou inicialmente determinadas como fundamentais, mas no final apresentam sua necessidade.

1.1.1 A forma artística e a forma estética

A forma artística é uma certa qualidade formal dos objetos que faz a percepção e a compreensão transcenderem as maneiras como os elementos que a constituem se organizam. É a configuração formal, em termos de linguagem, inserida num contexto de comunicação. É também uma forma de pensamento.

A forma estética, por seu lado, é sensação. É a conformação da matéria sensível em *algo* com presença no mundo real. Uma presença sensível (KUPERMANN, 2008). Convém destacar o aparato comunicativo do sensível para distanciar as duas formas que derivam de experiências dos sentidos. A forma artística é uma presença sensível, mas a configuração da presença se dá no nível da linguagem. Ela pode ser virtual e efêmera, mas tem essa característica de ser "linguageira", de ser uma presença enquanto linguagem.

A figuração das práticas que acontecem no espaço da cidade com dinâmicas

5 O perspectivismo de Viveiros de Castro foi fundamental para a compreensão e o desenvolvimento de alguns conceitos desta tese. Principalmente aqueles que dizem respeito a novas formas de abordagem do mundo por derrisões sintáticas e, maiormente, a relação sujeito/objeto e natural/cultural. Aqui a transfiguração do lugar comum (DANTO, 2011) um ocupa lugar sociológico fundamental: “[...] se no mundo naturalista da modernidade um sujeito é um objeto insuficientemente analisado, a convenção interpretativa ameríndia segue o princípio inverso: Um objeto é um sujeito incompletamente interpretado” (CASTRO, 2002, p. 326). Para Castro, o conhecimento é dependente da personificação, portanto, a cisão sujeito/objeto não pode funcionar sem agendamento da incompletude constante. Algo que em Honneth (2007), alijado de uma negatividade afirmativa (Cf. GIANNOTTI, 2008), faz identificar-se como “sofrimento de indeterminação”.

diferentes das do cotidiano podem ser referidas todas como intervenções. Sua forma geral se relaciona comunicacionalmente: entre si e em sistemas. É, portanto, uma forma artística. A forma sensível que serve de interface para as experiências de socialização, independente de figuração, é a forma estética. Essa adentra as atividades humanas erigindo valores e assim cria formas de subjetivação mais heterogêneas⁶, que se contrapõem às estruturas sociais homogêneas resultantes da integração generalizada que atende às demandas de produção do capitalismo mundial. No atual ambiente tecnológico e interativo, a forma artística da intervenção se materializa parcialmente nas formas documentais que dizem respeito tanto ao momento de sua organização quanto aos registros da ação. A partir disso, ela continua aberta em eventos paralelos, derivados e organizados como uma espécie de constelação. Sua principal importância é a de sustentar um acontecimento efêmero e vulnerável enquanto expressão, deixando que outras sensibilidades aflorem para, em conjunto, contrapor-se à organização social voltada para processos de emancipação arraigados nas dinâmicas do trabalho e do lazer e que são, de nosso ponto de vista, concorrentes com as formas de luta por reconhecimento.

1.1.2 A questão da forma artística da intervenção

A forma artística, conforme foi constituída pelo projeto moderno, em rompimento com um certo princípio mimético que fundamentava a natureza humana, naquilo que Rancière denomina como “regime representativo das artes”⁷ (RANCIÈRE, 2009), está de certa maneira presa a conceitos naturalizados, representativos e centrados na materialidade e nas noções de alta cultura e baixa

6 Em um enunciado bastante utilizado em textos sobre subjetividade, Félix Guattari diz: “A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo” (GUATTARI, 1992, p. 33; SOARES; MIRANDA, 2009, p. 409).

7 Pretendemos apresentar uma leitura do modo como Jacques Rancière recusa o termo modernidade substituindo-o pela expressão regime estético das artes, apresentando a ideia de que a arte moderna não teria rompido com o passado, mas sim com o princípio mimético e com uma certa ideia de natureza humana que fundamentava o regime representativo. A passagem de um regime a outro será pensada a partir de um modo específico de entrelaçar estética e política expresso naquilo que o autor compreende por partilha do sensível.

cultura⁸. Desse modo, as experiências que perdem os seus lastros modernos por sua efemeridade, por sua condição de evento transgressor ou por estarem sempre apresentadas como acontecimentos, necessitam ainda assim, constituir uma forma artística para que, no embate com o espaço heterogêneo da cidade, não desapareçam juntamente com seu caráter sensível e crítico da realidade existente.

Cada época possui uma linguagem que dá condição de entendimento às formas de existência, aos acontecimentos e às contingências. Algo que pode ser considerado como sintaxe⁹ geral ou comum. Para compreender as implicações sociais contemporâneas sob o impacto da relação intersubjetiva construída no contexto de perda dos espaços de experiências, ao mesmo tempo em que é amplamente mediada pela tecnologia, faz-se necessário esgarçar essa sintaxe com seus modelos de apreensão do mundo, de maneira que a assimilação das diferentes linguagens produzidas no ambiente urbano e, sobretudo, em suas periferias, não se dê mais como cooptação¹⁰. As dinâmicas materiais e, conseqüentemente, visuais das cidades contemporâneas são dadas pelas necessidades da produção capitalista, refletindo, por exemplo, nas maneiras de habitar, consumir, circular e trabalhar. Dentro desse modelo de síntese, a produção cultural das periferias tem apenas a opção de se legitimar ao ser apropriada pela lógica mercadológica, quando poderia concorrer com a produção de significações que o capitalismo proporciona¹¹.

A questão da forma artística atravessa essa tese e, com ela, as questões relacionadas à autonomia e à heteronomia que, por sua vez, perpassam transversalmente a história da arte e a filosofia. No século XX, a forma artística é um

8 Por estarem ligadas à sistemática da representação, essas questões remetem também à forma e à presença como edifícios principais da metafísica ocidental, no que diz respeito ao sentido do ser e ao estatuto da linguagem tratado por Derrida (1991) e Didi-Huberman (1998, p. 107).

9 Sintaxe é a parte da Gramática que estuda a disposição das palavras nos períodos, bem como a relação lógica entre elas. Ela é o conjunto das regras que determinam as diferentes possibilidades de associação das palavras da língua para a formação de enunciados (ARAÚJO, s.d.).

10 Interessante registrar que no momento em que escrevemos este parágrafo, recebemos notícias de que o *hit funk* “Envolver”, da cantora Anitta, oriunda dos subúrbios do Rio de Janeiro, alcança primeiro lugar no *ranking* das músicas mais ouvidas do planeta. Cf.: ANITTA - Envolver [Official Music Video]. Canal Anitta. 11 nov. 2021. 1 vídeo (3 min. 14 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hFCjGiawJi4&ab_channel=Anitta. Acesso em: 17 jun. 2022.

11 São notórias a atualização e a diversificação de plataformas para a assimilação dessas produções, a exemplo do *Youtube*, *TikTok*, *Kwai*, com amplo acesso a tecnologias de produção visual. As formas comunicacionais tradicionais, como a televisão, buscam desesperadamente assimilar esse conteúdo com propostas de programas interativos, utilização das dinâmicas dos *memes* e da viralização, ao mesmo tempo em que busca estereotipar as imagens para explorá-las e controlá-las. No Brasil, os resultados são pífios e a perda de público para plataformas da internet é expressiva

dos conceitos visitados de forma mais controversa nesses campos. No campo da filosofia, a autonomia tem sido tratada, desde Kant, como a saída do homem de uma certa minoridade, tendo como elemento de mediação a razão¹². No campo da psicologia, a autonomia é ligada ao desenvolvimento da personalidade moral, tanto na aquisição da regra autônoma (Piaget, 1994), que perpassa pelos estágios de anomia e heteronomia, como no interacionismo social de G. H. Mead (SANT'ANA, 2009)¹³. No campo da arte, a autonomia ocupa papel central mesmo que de forma controvertida desde a filosofia alemã principalmente com Kant¹⁴ e o conceito de arte pura ou arte pela arte, tendo servido de referência para várias tentativas teóricas de analisar a arte nos últimos 200 anos. As contradições nesse aparato conceitual evidenciam-se principalmente no modernismo do século XX:

As ambigüidades [sic.] da noção de autonomia estética que marcam a modernidade artística desembocam em antagonismos entre manifestações que defendem formas puras e as que privilegiam a heteronomia da arte, ou seja, as relações que ligam a arte a outros aspectos da cultura em um dado momento histórico. O tema da autonomia continua, contudo, central para uma modernidade que se propõe romper com os modelos e convenções do passado e pensar

12 Para Kant, “A razão tem, pois, propriamente por objeto, apenas o entendimento e o seu emprego conforme a um fim” (KANT, 2001, p. 546). Para Adorno e Horkheimer: “Ela estabelece ‘como objetivo das operações do entendimento, certa unidade coletiva’ (idem), e essa unidade é o sistema”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 71). Ao tratarem da razão como mediadora da saída do homem da minoridade, os filósofos criticam o esquematismo transcendental (do entendimento puro), presente em Kant, uma homogeneidade entre universal e particular que apoiaria essa ideia de sistema em que o entendimento, da ordem de uma operação intelectual inconsciente, estrutura previamente a percepção em correspondência com o entendimento que “imprime na coisa como qualidade objetiva a inteligibilidade que o juízo objetivo nela encontra antes mesmo que ela penetre no ego” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 72). Esse entendimento leva Safatle a dizer que os autores propõem uma saída psicológica, a pulsão de autoconservação, para apoiar sua crítica das proposições de Kant sobre autonomia. Esse argumento, segundo Safatle, “[...] consiste em dizer que a harmonização prometida pelo esquematismo transcendental seria estratégia de dominação da natureza *tendo em vista a autoconservação do sujeito*. Tal autoconservação seria o verdadeiro objetivo da saída da minoridade” (SAFATLE, 2012, p. 174).

13 Onde se supõe o processo de constituição do *self*, com base nas significações tecidas na interação social entre as pessoas, fortalecendo sempre a ideia de autonomia como capacidade de autodeterminação e de emancipação das formas tradicionais de autoridade, será central, por exemplo, na retomada das teorias de luta por reconhecimento centradas em uma disputa com a revisão hegeliana de Axel Honneth principalmente a partir de sua obra.

14 Segundo Korfmann (2004, p. 24): “Enquanto os defensores de uma modernidade artística proclamam Kant como fundador teórico da autonomia das artes, uma certa linha do chamado pós-modernismo busca nos seus textos, sobretudo no conceito do sublime, argumentos para justificar o inapresentável nas obras artísticas como elemento constitutivo destas. Evidentemente ainda há leituras de Kant nas quais a qualidade estética da arte é vista como inseparavelmente ligada ao ético”. Em outra passagem, o autor relata a partir da análise dos textos de Benjamin Constant (anotações de seu diário um dia antes da morte de Kant, 12 de fev. de 1808) que: “Para Constant, essa teoria da autonomia da arte parece ser uma realização especificamente alemã, totalmente em contraposição à literatura francesa” que para Constant teria sempre um interesse.

uma nova relação entre arte e vida (DA SILVA, 2017).

Além dos aportes trazidos por Arlenice Almeida da Silva a propósito do jovem Lukács, em quem ela detecta um kantismo trágico¹⁵, destacamos outros debates importantes, como a questão da perda da aura da obra de arte detectada por Walter Benjamin, em que a autonomia da obra de arte é sacrificada pela indústria cultural, e em Jacques Rancière, em que: “Arte e política não se opõem como autonomia e heteronomia. Ambos são postos na mesma condição pela experiência estética: a de um senso comum suspensivo, de um senso comum de exceção” (RANCIÈRE, 2011, p. 175), que nos surgem como reflexões iniciais e atuais das tentativas de “pensar isso que apareceria a nós inconcebível e incognoscível, a saber *uma liberdade sem autonomia, uma heteronomia sem servidão*”¹⁶ (SAFATLE, 2019, p. 24).

A força desses conceitos está na sutileza com que aparecem no momento de elaboração da forma artística. Em uma intervenção e em uma obra de arte, a elaboração é, e pode manter, essa distinção até o limite de sua exploração enquanto tal. Por exemplo, o saiote de Flávio de Carvalho quando ocupa as ruas como uma intervenção urbana, em 1956, ganha uma dimensão diferente da que assimilará mais tarde, quando for anexado a uma coleção de obras de arte. Na intervenção, sua presença fazia parte de um contexto que se mantém ativo nas suas formas de registro¹⁷ e apenas ganhou dignidade de obra de arte quando se separou desse contexto e foi exposto em galerias. Então, não é a intervenção urbana que o constitui como forma artística, mas toda uma construção *a posteriori* do mundo da arte (DANTO, 2011), do circuito artístico, que inclui a mídia, e da repercussão que teve de fato o passeio de Flávio de Carvalho nos jornais da época.

15 O kantismo trágico: “refere-se a uma verdade instável fundada a partir destas formas particulares, problemáticas e dissonantes, e, no entanto, formas significativas, pois apontavam dialeticamente para essa ruptura insuperável entre o homem e o mundo (DA SILVA, 2017, p. 2).

16 Itálico nosso, pois marca uma proposição do filósofo Derrida que embora apresente uma relação otimizada dos termos gerais desses dois conceitos, foi-nos importante para repensar o horizonte regulador do conceito de emancipação ligado à concepção hegemônica de liberdade que é de certa forma “a expressão mesma de um bloqueio e da dependência a um conjunto tácio não tematizado de pressuposições metafísicas que esvaziam a capacidade de transformação de nossas ações políticas” (DERRIDA, 2003, p. 210 apud SAFATLE, 2019, p. 24).

17 Os registros dos acontecimentos são também objetos passíveis de serem expostos e, em consequência, podem continuar a transmitir seu potencial de transformação social, porque se atualizam como referência de gênese histórica, por exemplo.

Imagem 1 – O passeio de Flávio de Carvalho pelos calçadões do centro de São Paulo, em 1956, com seu New Look acompanhado de convidados e curiosos, e o traje “New Look de Verão”, da coleção James Lisboa, SP



Fonte: Arquivo CEDAE – IEL/Universidade Estadual de Campinas.

Nesse contexto, o saiote, ou qualquer elemento destacado dessa maneira, se torna uma representação parcial e, sem a presença do espaço “cênico” do museu¹⁸, pode ser confundido com objetos de design e decoração ou de figurino de alguma peça. O movimento de colecionismo vinculado ao sistema das artes tem esse teor de extrair parte da verve inicial do objeto ou do fato e confundi-la com seu valor de mercado. O novo objeto, contrariando o acontecimento, cede lugar a uma espécie de representação constituinte, autônoma, mas cada vez mais distante.

1.1.3 A cidade genérica e algumas questões de autonomia e heteronomia da forma artística

O objeto artístico é dependente de uma forma que o torne autônomo, em relação ao seu contexto, por uma clivagem que separa materialidades e percepções sobre um mesmo sistema de existência no mundo e por apreensões fundadas na lógica pré-constituída da linguagem que atende a sistemas de sistemas. Na lógica do sistema das artes, por exemplo, os objetos eleitos como arte se formam por

¹⁸ Espaço que, como dissemos em outra parte do texto, emite simbologias que impregnam a linguagem e o espaço da comunicação visual.

contraste com o que não é arte. Seria como dizer que, por um lado, determinados objetos são extraídos de uma existência exterior para um interior que o determina e o torna autônomo e, por outro, que modelos de existência têm que ser autenticados por modelos conceituais fundados na linguagem para serem admitidos no mundo¹⁹.

A autonomia da arte dirá sempre respeito às suas relações internas, motivo porque pode, então, ser pensada como um arrebatamento material cujas expectativas forçam determinadas semióticas a produzirem sínteses adequadas. Esse enfoque pelo qual se enuncia a autonomia da arte acaba por servir de paradigma para pensar a produção de uma forma artística não fundamentada em uma materialidade específica, por exemplo, a performance ou outra singularidade que se estabelece no tempo e no espaço a partir de redes comunicativas ou da própria causalidade dentro de acontecimentos. Essa questão leva a pensar a forma artística na intervenção urbana como o desenvolvimento material de acontecimentos que se amparam na estética, mas que não dão conta dessa autonomia. Para entender, então, qual é sua forma artística, faz-se necessário interpelar essa condição de autonomia, porque esse objeto requerido deriva da necessidade de uma nomeação que habite previamente a linguagem.

As metrópoles contemporâneas são campos de generalidades, o que é próprio da dispersão das culturas, das formas de vida, dos fazeres, dos entendimentos e dos pensamentos, mas são dimensionados de forma restritiva pela mediação dos enunciados e pelo controle das narrativas e, portanto, se constituem como espaço heterônimo do qual se destacam formas autônomas de cultura. A experiência autônoma é, de certa maneira, singularidade, mas seu destaque abre a produção cultural para a apropriação, então, a autonomia se enfileira com a emancipação.

A autonomia vê então seu sentido voltar-se contra si. Ela não está mais ligada à excepcionalidade de uma experiência e à indisponibilidade de seu objeto. A livre aparência não é mais o reencontro de uma heterogeneidade, que suspende as oposições entre forma e matéria, ou atividade e passividade. Ela se torna o produto de um espírito humano que trabalha para transformar a

19 Esse contexto todo está impregnado de certa forma das perspectivas de desconstrução de Derrida, que investe contra as figuras maiores da metafísica ocidental, a saber: a forma e a presença real. Para Derrida, nesse contexto, “a forma é a própria presença. A formalidade é o que da coisa em geral se apresenta, se deixa ver” (DERRIDA, 1991, p. 198). Ver também: DIDI-HUBERMAN, 1998, pp 106-108.

superfície das aparências sensíveis em um novo *sensorium* como o espelho da sua própria atividade (RANCIÈRE, 2011, p. 176).

A apropriação dessas formas estéticas, tomando-as como mônadas da experiência social, torna a vida social uma existência homogênea e empobrecida em face de uma cultura tomada, por sua vez, como modelo para a experiência comum. O espaço heterônomo por sua vez, aparece como normativo, por contraditório que pareça, dado que é o espaço do senso comum, da baixa cultura, das regras mais bem assimiladas²⁰. É o lugar também da possibilidade de diluição da forma estética fazendo-a perder seu sentido de singularidade ou mesmo de objeto crítico, por isso justifica certo anseio pela autonomia da experiência estética porque, essa operação, faz com que certos sentidos históricos, sociais e culturais não sejam diluídos no contato com as coisas comuns. A heteronomia melhor observada, por sua vez, coloca problemas para certos programas idealistas porque impede o cenário de uma revolução estética que suprime as contradições e permite que a “autonomia do querer comum se reaproprie da autonomia da experiência estética” (RANCIÈRE, 2011, p. 177).

Esse confronto, comum a toda forma autônoma dentro do campo heterogêneo onde ela se instala, diz respeito à relação de separação numa mesma realidade. Esse entroncamento permite que as forças que atuam a partir de seu sentido social decidam o destino da forma. Destino incerto, cambiante, dependente da organização dos elementos que a constituem dentro de um sistema de representação.

1.1.4 As ocupações do espaço urbano pelas mobilizações estéticas

A questão de qual é a forma artística de uma intervenção urbana dependerá da análise dos elementos de sua representação em convergência com essa posição

20 Stuart Hall (2013) norteia uma certa reflexão sobre o campo cultural contemporâneo que envolve sistemas de produção de ideologias implícitas nas produções de relações e de produtos engendrados pela globalização. Para Hall, “A prática é a forma como uma estrutura é ativamente reproduzida” (2013, p. 184). Sentindo que o senso comum é o lugar onde as ideologias estão mais bem assimiladas, Hall continua: “[...] quando naturalizamos categorias históricas, fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção política, e uma vez fixado, somos tentados a usá-los como algo suficiente em si mesmo [...] e somos tentados, ainda, a exhibir esse significante como um dispositivo que pode purificar o impuro e enquadrar irmãos e irmãs desgarrados, que estão se desviando do que deveria estar fazendo e policiar as fronteiras como se elas fossem genéticas” (2013, p. 384).

elevada da autonomia que, na prática, se resume na necessidade de assimilar um conceito enquanto rasura outros. Assim, operando essa necessidade de autonomia, a intervenção urbana, efêmera e inacabada, tal qual outros eventos localizados na rua, a exemplo dos sons, coisas e situações, só assume distinção conceitual e nomenclaturas ao ser colocada sob o guarda-chuva da arte como performance, por exemplo.

Produzir expressões singulares, seja pelos procedimentos artísticos tradicionais já bastante esgarçados pelas práticas da arte contemporânea, seja pelas formas de habitar a cidade, contrasta com o contexto de deterioração cultural que é fator das inúmeras mediações operadas para objetivos políticos e mercadológicos. De qualquer modo, esse é o desafio dos artistas, dos ativistas e dos sujeitos que atentam para a utilização de procedimentos desviacionistas em substituição às formas discursivas situadas na margem interna da linguagem. No entanto, o enfrentamento que, de alguma maneira, opera a diferença nesse espaço que recusa as manifestações sensíveis como diálogo e negociação, precisa formalizar seu conteúdo na *realidade* para fazer valer tal voz e apropriar-se do espaço das narrativas. Tais transgressões são operações relativas a táticas de operar no campo do outro²¹ em uma operação que muda a relação tradicional entre *input* e *output*. Em outras palavras, trata-se de entradas com saídas não previsíveis.

A forma artística é essa voz que fala e nossa questão retoma então a necessidade de redefinir, por esgarçamentos sintáticos, as nomeações da configuração que precisa vir para a realidade discursiva, a fim de participar das negociações e disputa pelas narrativas. Tais processos de produção de *falhas brancas*, no interior das imagens, dos sons e dos movimentos, levam à intenção da expressão²² de seu estágio de simples necessidade ao estágio da compreensão dos signos emitidos e da participação.

Nossas análises das intervenções atentam-se às limitações que existem na linguagem para que a distensão e o prolongamento das expressões criem possibilidades de relações novas, que mobilizem o pensamento e a sensibilidade, e

21 “[...] gestos hábeis do ‘fraco’ na ordem estabelecida pelo ‘forte’, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos” (CERTEAU, 2014, p. 103).

22 O querer dizer ligado ao “ato puro da intenção animante e não ao corpo ao qual de modo misterioso, ela (a expressão) se une e dá vida” (DERRIDA, 1991, p. 202).

consideram também que ela é muito maior na cidade genérica habitada por um sujeito que é eminentemente programável, mas desconhecido. A tentativa de construir um discurso alinhado com essa leitura carece de dar atenção ao teor da tradução dessa produção que não se prende à materialidade, que é efêmera e passível de ser modificada pelas suas formas de registro. A produção de expressões na lógica da reciclagem da cultura que organiza a vida para o consumo – em que se poderia dizer que tudo é cultural – se dilui. E por não se fixar facilmente a uma materialidade e conseqüentemente a um código linguístico senão por uma “manipulação sistemática dos signos” (BAUDRILLARD, 2008, p. 206), essa produção perde parte de sua potência. Mas, fixar-se numa materialidade é também retornar aos padrões de gênero, é retornar aos modelos quase fabris que a produção estética sempre esteve por adotar. A perspectiva mercadológica age sobre a experiência estética como uma das facetas da contenção da transgressão. Segundo Bell Hooks, por exemplo, “comunidades de resistência são substituídas por comunidades de consumo” (HOOKS, 2019, p. 73), com implicações sérias para a luta por reconhecimento.

1.1.5 A forma artística entre o Parresiástico e o Performativo: uma leitura de Foucault²³

O performativo²⁴ é um enunciado que produz o acontecimento da maneira

23 Nas aulas do curso de 1983, “*Gouvernement de soi et des autres*”, Foucault parte da análise do texto de Kant – “*Was ist Aufklärung?*” – publicado em setembro de 1784 numa revista berlinense. Nesse artigo, Kant aborda a questão da noção de público – *Publikum* – que significa, primeiro, a relação concreta, institucional entre o escritor (escritor qualificado) e o leitor (qualquer indivíduo); essa análise vai constituir o eixo essencial da *Aufklärung*. Foucault se alinha a essa herança crítica ao provocar o presente. Assim, anunciou em seus estudos da parresia (o dizer-verdadeiro, o franco falar). “Foucault efetua um retorno ao fundamento ético esquecido da democracia ateniense, em especial, dedicando-se à parresia política, seja a palavra dirigida à assembleia dos cidadãos (parresia democrática), seja a palavra privada destinada à alma do príncipe (parresia autocrática)” (WEELANSEN, 2013, p. 118).

24 Refletindo sobre a linguagem como forma de ação, os filósofos da Escola Analítica de Oxford, como os ingleses John Langshaw Austin e John Searle, no início dos anos de 1960, criaram a Teoria dos Atos de Fala no interior da Filosofia da Linguagem. Tais reflexões abrangem os diversos tipos de ações humanas que se realizam através da linguagem. Austin põe em xeque a visão até então descritiva da língua, demonstrando que algumas afirmações não descrevem nada, mas realizam ações (ver mais em: SILVA, Gustavo Adolfo da. Teoria dos atos de fala. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiifelin/41.htm>. Acesso em: 28 jun. 2022). Aqui pretendemos destacar a propriedade premente da fala como constituição das coisas do mundo para reforçar as aparições como possibilidades de constituírem-se como enunciações da própria presença, tendo na forma a sua propriedade de comunicação, embora tal destaque não separe ambas as propriedades da linguística.

conhecida e prevista ou, pelo menos, determina-o de forma previsível dentro do sistema da linguagem impregnada pelo contexto. Esse aspecto é o primeiro da forma que se apresenta e, gravando-se nela, coloca-a no mundo como um dado: isso aconteceu. As recorrências e deslocamentos no seu conjunto de relações constituem a sua utilidade no campo da comunicação, da cultura e dos sistemas. O parresiástico, por seu lado, é algo nesse acontecimento que traz a verdade intrínseca, fazendo-a presente e aparente, embora recoberto pelas regras gerais da visibilidade e da inteligibilidade. São verdades contingenciadas, senão, de certa forma, dominadas, pela partilha do sensível, por isso de alguma maneira invisíveis e ininteligíveis. A forma que se apresenta então passa a ser uma outra coisa: isto acontece. No caso, o desdobramento é o movimento disruptivo que fratura o conhecido e abre-se para o risco, para as possibilidades, para as eventualidades não determinadas que instauram outros processos comunicativos e intelectivos. Segundo Foucault, “[...] a partir do momento em que o enunciado da verdade [...] constitui um acontecimento irruptivo, abrindo para o sujeito que fala um risco não definido ou mal definido, nesse momento pode-se dizer que há *parresía*” (FOUCAULT, 2010, p. 61). Em certo sentido, trata-se de uma eventualidade não determinada e contrária ao performativo, em que o enunciado se funda no acontecimento plenamente determinado. Na realidade, essa verdade que se apresenta inexorável poderia ser explicada por uma paródia a Jorge Luis Borges: as coisas são excessivamente o que são para não serem outra coisa²⁵. Ou seja, no fundo, as aparências não enganam.

Essa face da presença da forma recoloca em circulação os afetos e, dessa maneira, amplia as possibilidades dos enunciados, podendo ser detectados dois movimentos principais, ambos ancorados em perspectivas sociais existentes e arraigadas no espaço público. Um deles diz respeito à contenção dessa força irruptiva e a cessação do movimento no performativo: foi anunciado, vida que segue. No caso da arte, estetiza-se tendo em vista controlar e conter seus desdobramentos livres. Setores que lucram com a forma ou setores da sociedade que temem

25 “[...] *Es, en la deshabitada noche, cierta esquina del Once en la que Macedonio Fernández, que ha muerto, sigue explicándome que la muerte es una falacia. No quiero proseguir; estas cosas son demasiado individuales, son demasiado lo que son, para ser también Buenos Aires*” (BORGES, 1974, p. 1010).

modificações em uma estrutura lucrativa, sob domínio, *sub judice*, aliam-se a esse movimento. O outro movimento diz respeito à amplitude das liberdades, dos direitos e da distribuição social de recursos, movimentos, portanto, que estão no campo da confrontação com o estabelecido. Luta-se para que a forma, nesse sentido, não desvança seu pulso vital e, ao contrário, enrede-se, mantenha esse fluxo de vitalidade que a sociedade produz dialogando com as formas de uso, para que a forma, que logrou apropriar-se da sensibilidade que a gerou, cause mais prejuízos que lucro às estruturas, posto que essas são contrárias à distribuição.

O estatuto de uma forma artística em seu modo performativo tem referência, por exemplo, no estatuto de seu produtor, na sua legitimidade como um artista, na legitimidade de uma instituição ou na produção em parceria com uma instituição, o que significa que, em boa medida, esse enunciado está enquadrado anteriormente dentro de uma proposta artística condizente com um estilo ou um movimento. Nesse sentido, esse estatuto é indispensável para a efetivação desse enunciado performativo: a obra de arte. Essa condição facilita a estetização que faz o cercamento de grande parte da produção social de caráter sensível no conceito de arte e, inclusive, a limitação própria desse conceito favorece a implantação de um sistema cooptativo. Seguindo os termos propostos por Foucault, entendemos que não há a necessidade de uma relação pessoal com a forma ou entre quem, no caso, enuncia e o próprio enunciado (Cf.: FOUCAULT, 2010, p. 61) para que se tenha a forma artística na sua condição performativa. Qualquer sujeito pode produzir uma obra estando ele agregado às instituições que garantem esse estatuto. Ao contrário, na sua instância parresiasística, ou seja, naquela em que a verdade se expressa como contingência, que irrompe à revelia da proposição e se agrega à forma, a indiferença quanto à verdade nela contida ou aos liames a estatutos, não é possível. Há um vínculo da forma com o verdadeiro contido no enunciado, do mesmo modo que há um pacto entre o sujeito que enuncia e essa verdade ali contida. Poderíamos entender de outra maneira, que o artista, pela condição íntima do diálogo com a obra, então, dá o seu nome singular à forma e aceita o desafio do perigo proporcionado pela abertura da representação.

Logicamente, existe um aspecto social em que as duas instâncias se interseccionam, porque a experiência estética de qualquer forma produz

esgarçamentos. A distinção proposta pretende arregimentar dados para que não se subsuma uma espécie de dicotomia simples entre diferentes processos de produção artística, o que levaria a entendê-los ou como formas sempre a serviço de um consenso social e, portanto, legítimas ou como formas dissensórias, portanto ilegítimas, mas que existem verdades a serem ditas porque existem tiranias de várias espécies. O *valor de verdade* que emerge de uma forma, de saída, não tem vínculo com o performativo, como, por exemplo, as intervenções e principalmente as ocupações do território, cuja forma estética se dá ao produzirem seus modos de existência em relação ao mundo de fora. Esse valor de verdade é incontavelmente pulsante e não performativo, por conta disso, impede a estetização de sua forma em seu momento de existência. Esse teor é facilmente observado em relação ao “pixo” e à intervenção analisada que denominamos “Rolezinho”. A permanência do acontecimento vai se tornando escritura para o *logos*, o que acaba por determinar essa condição de obra de arte.

O que caracteriza, sobretudo, o enunciado parresiástico da forma artística, quanto mais seja ela uma intervenção urbana, não é como dizemos tal ou qual estatuto, mas justamente o estar fora do estatuto e de tudo o que poderia determinar e codificar o acontecimento. É, portanto, a liberdade de existência que se faz valer a despeito das normatividades. É importante afirmar que, diante de um enunciado de tal ordem, a autoria tende a se diluir, posto que o que se evidencia não é o indivíduo socialmente inscrito, mas seu vínculo universal com a resistência à normatividade e com a ética.

1.2 Intervenções Urbanas

As intervenções urbanas analisadas nesta tese são acontecimentos temporários marcados pela intensidade de atuações humanas com proeminência de experiências dissensórias em comparação com a ordem geral que o espaço da cidade impõe. Está implicada, nesse sentido, uma relação de lugar, corpo, objetos e tecnologias. A ordem da cidade é relativa ao teor humano de sua ocupação, ou seja, quanto mais variadas as suas formas de vida, mais desordenada ela é. Isso nos leva a pensarmos na diferença entre cidades provinciana e cosmopolita, que diz respeito

à assimilação dos desenvolvimentos técnicos e sociais e, principalmente, pela substituição de um caráter local específico pelo comportamento genérico. A intervenção urbana não é um pressuposto das grandes cidades e, desde o início do século XXI, com o aporte massivo das tecnologias de intercomunicação, também não é mais determinada pelo espaço físico. Para se ter uma ideia:

Atualmente podem ser construídas abordagens críticas próximas às de Wodiczko²⁶, reforçadas pela arquitetura da informação, pelos algoritmos e tecnologias que ainda estão se estabelecendo – i.e., que possam negar as subjetividades patriarcais incorporadas pela estrutura hierárquica dos meios digitais e propor alternativas artísticas que possam incutir novas dobras e fendas nessa paisagem (OLIVEIRA, 2020, p. 216).

Em sua maioria, intervenções urbanas são distensões ou apropriações do espaço das práticas cotidianas com comportamentos ativistas, a fim de proporcionar visualidades a uma causa em questão e ressignificação da cidade a partir de contranarrativas. Dessa forma, são efetivamente ocupações do espaço por processos que tangenciam as representações normalmente dadas. Esses modelos vão representar a relação entre estética e política ao longo do texto. Outros são inseridos nos programas culturais, nos eventos privados, nos acontecimentos alavancados pela mídia e pelas políticas partidárias que priorizam a passividade e são incentivados pela lógica do espetáculo e do lazer voltado para o consumo. São, portanto, nesse caso, os mecanismos de vinculação da massa a uma norma racional destituída de qualquer sentido orgânico, histórico ou cultural, antes um “desvario do urbanismo inflacionário”, como alerta Nicolau Sevcenko, transformando as cidades:

[...] num amálgama amorfo e disfuncional, impossível de ser incorporado como uma experiência traduzível num vernáculo compartilhado como o patrimônio espiritual de toda a comunidade dos cidadãos. Retalhada pelos impulsos e lapsos esquizóides da voracidade especulativa, ela incorpora e reflete essa condição dilacerada nos seus componentes heteróclitos, nas partes disparatadas, conexões inconclusas, articulações esclerosadas, fluxos desencontrados e presenças esvaziadas. O crescimento

26 Artista polonês, nascido em Varsóvia, em 1943, Krzysztof Wodiczko é diretor do *Center for Advanced Visual Studies* e chefe do *Interrogative Design Group* do MIT (*Massachusetts Institute of Technology*). Em 1998, participou do *Arte/Cidade* em São Paulo. Artista engajado principalmente na crítica às condições de sobrevivência e à exclusão física e social dos *homeless*, moradores de rua e sem-teto nas cidades contemporâneas, Wodiczko denuncia o funcionamento perverso da lógica espacial das metrópoles através de uma série de instrumentos que criou para esse fim, utilizando o espaço público por meio de suas projeções em edifícios públicos, dos instrumentos de comunicação e dos “*Homeless Vehicle Project*” (Cf. QUINTÃO, 2008, p. 104).

desmesurado da cidade compõe assim a aflição crescente de gentes deslocadas compulsoriamente de suas origens rurais e arrastadas para o destino imprevisível da precariedade das periferias e da inconsistência do mercado de trabalho. As altas expectativas que essa aflição coletiva gera, entretanto, deflagram as energias tanto das práticas especulativas quanto da manipulação política, formas gêmeas de rapinagem que se nutrem do desespero, usando como isca, naturalmente, a esperança (SEVCENKO, 2004, p. 29).

1.2.1 A cidade genérica²⁷

As grandes cidades contemporâneas parecem ter seus espaços marcados pela heterogeneidade, quando, na realidade, caminham cada vez mais para a perda do lugar da identidade, o que seria auspicioso no sentido de um retorno ao sentido de comunidade²⁸ se não acontecesse em favor do comportamento estereotipado e da redução do dinamismo cultural, apesar de a virada, no sentido de uma política mais extremista e reacionária, ter provocado reações que são verdadeiros choques na cultura da vida em forma de condomínio (DUNKER, 2020). Para Christian Dunker, os anos que precedem a pandemia da COVID-19 são marcados por aprofundamentos na desigualdade de distribuição de renda, contexto em que:

Demandas por maior circulação e acesso a espaços públicos começam a ganhar força. Coletivos estéticos e políticos se multiplicam nas periferias. O sentimento de que a rua como espaço público é um lugar de diversidade e ocupação ganha força com o movimento pela ocupação das escolas, com o crescimento e desdobramento do Movimento Sem Terra, originariamente de extração rural, para sua versão urbana, o Movimento Sem Teto. Pautas como a ocupação da avenida Paulista, a ampliação de

27 “A cidade construída por Koolhaas em seu livro é destituída de identidade. O arquiteto constrói em seu texto uma percepção de que os símbolos de cidades consolidadas, ou históricas, são apropriados por cada vez mais pessoas, o que cria uma diluição identitária que se reflete na produção contemporânea da cidade, a ‘persistência da obsessão concêntrica atual faz que todos nós sejamos pessoas de ponte e túnel, cidadãos de segunda classe em nossa própria civilização, privados de nossos direitos por essa tola coincidência de nosso exílio coletivo de um centro’. Restaria, portanto, à cidade genérica uma identidade focada em logotipos. Os edifícios sínteses desta cidade seriam os aeroportos e os hotéis, que cada vez mais se tornam espaços abrangentes e representantes da vida estereotipada de cada aglomeração urbana. Vale destacar que esta proposição de Koolhaas se pretende uma leitura aplicável a um espaço total, isto é, a um objeto que se constrói hoje e que representaria o futuro de todos os outros. A cidade genérica é uma espécie de germe do que está para acontecer, ela se reproduz em diversos cantos do globo criando simultaneamente sua perenidade descartável, ou ainda, a cidade genérica seria para Koolhaas uma ideia a ser alcançada, uma espécie de “revolução urbana” lefebvriana vista a partir do olhar de um arquiteto ‘global’” (RIBEIRO, 2010).

28 Para Zygmunt Bauman, “na história moderna, a noção de ‘Identidade’ surge como *substituta da comunidade*. ‘O paradoxo, contudo, é que para oferecer o mínimo de segurança e assim desempenhar uma espécie de papel tranquilizante e consolador, a identidade deve trair sua origem; deve negar ser ‘apenas um substituto’ - ela precisa invocar o fantasma da mesmíssima comunidade a que deve substituir” (BAUMAN, 2003, p. 20 apud COSTA; MACIEL, 2009).

ciclovias e a redução de passagens de ônibus tornam-se cada vez mais visíveis (DUNKER, 2020, p. 31).

A intervenção é também uma reação a esse processo, uma espécie de estertor do corpo doente, cuja própria ação determina novas formas de leituras, de pensamentos e de apreensões da realidade que expõe as gramáticas particulares que subsistem e compartilham espaço sob uma mesma política. Ao inserir um novo operador simbólico, por exemplo, através da forma estética, incrementa-se à intervenção uma visibilidade maior, que pode construir respostas mais transformativas dos sujeitos envolvidos, com engajamento de responsabilidade e implicação subjetiva.

A forma artística da intervenção, conforme já abordamos em outro contexto, é a representação de seus marcadores materiais de espacialidade e de temporalidade²⁹, que traduzem o contexto apresentado e delimitam sua extensão pela presença, o que a faz adquirir ou reforçar sua denominação e seu sentido. Vale notar que, quando sua denominação vai se determinando na presença, é mais processual e se insere com mais força na batalha pela conquista simbólica, porque a ação é mais constituinte que a comunicação posterior. A determinação de um sentido à revelia do acontecimento não é garantia de uma forma artística *stricto sensu*. Estabelecer uma forma é uma das maneiras de transformar questões que estão no campo da política e da estética, como regimes representacionais fechados, em legados conceituais mais abrangentes, como resultado dos acontecimentos. A forma artística possibilita, por exemplo, pensar a materialidade dispersa na intervenção para além de seu momento de produção, isso não contradiz seu estado fundamental de presença. As intervenções contemporâneas beneficiam-se amplamente dos recursos novos de registros – que envolvem modificações imprevistas – e, por eles, sua expansão reverbera para além do lugar e do momento produzido, podendo gerar verdadeiros “eventos virais” – a exemplo dos eventos políticos brasileiros, onde as *fake news* comandaram o processo eleitoral “a partir da metamorfose política iniciada em 2016” (DUNKER, 2020, p. 28), e também das reverberações de eventos como o *Black Lives Matter*, iniciado na pequena cidade de Ferguson, nos EUA.

29 Verificar no subcapítulo “1.1 A Forma Artística”.

O que se entende como estética aqui não se limita a um aporte da teoria geral da arte, mas principalmente como uma forma de articular o pensamento sobre as maneiras de fazer e dar visibilidade ao fazer e pensar da arte, observando como a intervenção urbana opera o dissenso³⁰, na linha do que propõe Rancière (2010). Formas artísticas libertadas dos vínculos institucionais tendem a possibilitar novas maneiras de entendimento das práticas gerais no espaço urbano, cujo modelo é a sensibilidade, e, conseqüentemente, conjugá-las com as que se delineiam como objetos artísticos. Elas possibilitam também entender os objetos que são ou estão efetivamente no domínio da arte apenas como parte de um domínio semântico. Esse domínio acaba por integrar num mesmo conceito produções que se assemelham, se mesclam ou mesmo se confundem com as expressões artísticas por estarem conectadas ao mesmo regime de sensorialidade que apela, sem embargo, ao aparato representacional circunscrito por um sistema estruturado na linguagem.

Isso faz com que uma das âncoras da produção estética seja o objeto artístico. Mas não podemos esquecer que é sua imagem, com conceito previamente estruturado pela linguagem, quem define o movimento de emersão da representação à consciência. A imagem é um legado da linguagem para o objeto artístico. Sua ancoragem primeiro se dá no senso comum, através dos meios mais conhecidos de produção da percepção, então, uma sintaxe geral garante a leitura e a apreensão genérica das experiências estéticas como parte das coisas do mundo. As experiências têm sempre faculdades estéticas³¹, elas não se resumem ao uso científico de nossa razão e nem a uma consciência que pretende controlar as ações. Em consequência, intervenções urbanas produzem significações, mas também materialidades que se confundem com as formas artísticas já arraigadas nessa semântica. Por outro lado, experiências são perspectivas que podem assimilar

30 Se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser colocada nos termos do dissenso, o próprio cerne do regime estético: obras de arte podem produzir efeitos de dissenso precisamente porque elas nem dão lições, nem têm um alvo (RANCIÈRE, 2010).

31 Empregado pela primeira vez por Baumgarten em 1750, o termo Estética se refere à ciência ou à teoria do Belo, tendo sua origem no substantivo grego *Aisthesis*, que designa a ação genérica de sentir. Cabe à estética o estudo dos princípios inerentes aos objetos estéticos: o Belo e o Sublime. Quando em 1790 escreve *Crítica da faculdade do juízo*, Kant se utiliza do método crítico, baseando sua análise do belo e do sublime na compreensão do que ele denominou juízo estético ou juízo de gosto. Define "gosto" como sendo uma avaliação independente de todo interesse, que não se baseia em conceitos, mas na impressão subjetiva de prazer ou desprazer estéticos puros que os objetos nos causam. Um século depois, Freud (1919/1976) entende que a estética não é simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir (KAUFFMANN, 2008).

aspectos negativos da práxis social e ajudar em seus processos deliberativos (Cf. SAFATLE, 2012, p. 275). Ao considerarmos que a cidade, de certa forma, pereceu como *locus* das práticas sociais civilizatórias, resta entender que a heterogeneidade restante, ou resultante, é ainda o espaço para novas possibilidades de relações, de entendimento, de pensamentos e de *experiências* de sociabilidade e de administração dos traumas. O fato de que a incapacidade de se expressar linguisticamente tem consequências políticas sérias, como a perda da dimensão “do espaço urbano como território compartilhado”, gerando tensões entre direitos “como sintoma da fragilidade das relações de pertencimento e cidadania” (BEIGUELMAN, 2020, p. 19), aponta para a necessidade de desenvolver narrativas que incluem cultura e linguagens que não continuem tematizando a violência e a miséria. Dunker, nesse sentido, lança uma questão que soa como um diagnóstico clínico:

Como fazer reconhecer o trauma, sem que este se resolva em uma cena de culpa e angústia, da qual esqueceremos, ou pior, a projetaremos em alguém próximo gerando seres hiper-responsáveis, cuja impotência confirmará nossa crença em estrutura de bela alma (DUNKER, 2020, p. 32).

Ressaltando, porém, por um lado, o fato de que seus aparatos produtivos geradores da heterogeneidade são conectados e reconhecidos pelos regimes de representação e, por outro, a constituição subjetiva formada por meio de diferentes mediações. Portanto, é inegável a rasgadura no tecido semântico que certos tipos de ocupações mais derrisórias produzem em paralelo ao normalmente produzido pelos artistas e não artistas que fazem uso dos regimes de sensorialidades³² dentro de dinâmicas de autorização/legitimidade.

1.2.2 A forma disforme

Práticas sociais disruptivas, cuja gênese está tanto nos processos históricos

32 A legitimidade no campo da Arte se dá em função das relações entre duas formas de se pensar a Arte: os regimes poético e ético (RANCIÈRE, 2009). O regime Ético não delimitaria objeto artístico segundo Rancière, mas atuaria na seleção de imagens de teor pedagógico, o regime Poético seleciona as formas de criação artística baseando-se no princípio inclusivo da mimese e, na articulação desses dois regimes surge o regime de visualidade que chancela o termo “Arte”. Ver também: PIZZINATO, A.; TEDESCO, P. C.; HAMANN, C. Intervenções visuais urbanas: Sensibilidade(s) em arte, grafite e pichação. *Psicologia & Sociedade*, 29, e169375. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822017000100240&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 30 jun. 2022.

de exploração, que demandam resistência, como nas profundas necessidades geradas pelo regime de sensorialidade circunstanciado por estruturas de hierarquias sistemáticas de controle de participação social, como a partilha do sensível³³, modificam os paradigmas dessas produções em acontecimentos que não estão subjugados às limitações semânticas. Como exemplo, temos o pixo e as assemblagens de imagens nas empenas e pontes, os monumentos virtuais³⁴ e as projeções mapeadas, entre outros que são muito mais difíceis de integrar nesse tipo de análise, tais como o fenômeno das ocupações para moradias nas ruas e praças da cidade, os fluxos de regiões como a conhecida Cracolândia, os Rolezinhos organizados por redes sociais, os *Slams* da periferia, mas principalmente os acontecimentos gestados dentro dos eventos como densidades imprecisas, paradoxais e inconclusas que se inscrevem no sentido de exceção expressado por Jean-Luc Godard:

En un sens, voyez-vous, la peur est quand même la fille de Dieu. Rachetée la nuit du Vendredi saint, elle n'est pas belle à voir non, tantôt raillée, tantôt maudite, renoncée par tous. Et cependant ne vous y tromper pas, elle est au chevet de chaque agonie. Elle intercède pour l'homme car il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture qui est de la règle. Il y a l'exception qui est de l'art. Tous disent la règle: cigarette, ordinateur, t-shirt, télévision, tourisme, guerre. Personne en dit l'exception. Cela ne se dit pas, cela s'écrit: Flaubert, Dostoïevski; cela se compose: Gershwin, Mozart; cela se peint: Cézanne Vermeer; cela s'enregistre: Antonioni, Vigo ou cela se vit et c'est alors l'art de vivre: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. Il est de la règle de vouloir la mort de l'exception. Il sera donc de la règle de l'Europe de la culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui fleurit encore à nos pieds. Quand il faudra fermer le livre, ce sera sans regretter rien: j'ai vu tant de gens si mal vivre, et tant de gens, mourir

33 “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter essa ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

34 Monumentos Virtuais são projetos que reúnem arte e tecnologia para investigar, experimentar e expandir outras formas possíveis de ativismos que visem recuperar o direito à cidade, à memória e à vida. Alguns experimentos se utilizam de forma parasitária a plataforma *Google Maps* para homenagear pessoas vítimas de violências várias e invisibilizadas pelo sistema, como o “Memorial a João Manoel, realizado por Daniel Perseguidor de Oliveira (disponível em: <https://goo.gl/maps/MDYjvuSb7y6Z74218>) em homenagem a João Manoel, imigrante angolano preto de 47 anos que foi vítima fatal de um ataque racista e xenofóbico em 17 de maio de 2020. Segundo Andréia Machado Oliveira: “Monumentos Virtuais”, ao trazerem a arte enquanto subversão da própria linguagem, buscam causar a desconstrução das narrativas tradicionais e questionam o que entendemos por poder, suas estruturas, significações e estetização. Assim, apontamos que produções em *projection art* e cinema expandido podem romper com narrativas lineares tradicionais, associando a tecnologia envolvida, o espaço e a imagens visuais e sonoras de exibição, redimensionando sua percepção e fruição (OLIVEIRA, A., 2020).

*si bien (GODARD, 1993).*³⁵

O espaço de experimentação que aparece no seio da intervenção urbana, a exemplo de um comportamento imprevisto, como uma frase, um gesto ou uma imagem que mobiliza temporariamente o fluxo como desdobramento do que foi pensado ou intuído, é da ordem da exceção. A irrupção autônoma de um sentido novo às maneiras de viver na cidade funda instâncias de luta por reconhecimento. Se aceitarmos esse tipo de análise, podemos dizer que os processos de construção social, em geral, são desenvolvimentos de formas de pensamento e de apreensões da realidade que se dão a partir dos acúmulos de conhecimento por mecanismos de registros, algo que não parece possível por uma experiência que se perde. A forma artística conjugada à intervenção, e, portanto, a essa singularidade, possibilita, por um lado, a sua permanência e, por outro, verter o pensamento para questões que não estariam de início implicadas. Podemos observar a forma pelo seu avesso, no qual veremos esses desdobramentos que se fixam a partir dos registros, constituindo uma espécie de história dos acontecimentos que margeiam a normatividade e, ao mesmo tempo, seu rastro original que se mantém marcado por entre as reminiscências do acontecido. Então, essa história dos acontecimentos não é necessariamente dada por um padrão que proporciona tão somente a generalização. De qualquer forma, esse recurso de fixação do evento em uma materialidade qualquer dá ao acontecimento uma leitura de sobrevoo, o que implica em uma continuidade à qual se podem subsumir novas aberturas para processos experimentais. É necessário, contudo, abalar a jurisdição da norma, esse é o papel

35 Texto extraído do curta realizado por Jean Luc Godard em 1993, intitulado “JE VOUS salue, Sarajevo”. Trata-se de uma reflexão sobre política e estética pelos parâmetros da cultura europeia sobre nacionalismo, no panorama da guerra da Bósnia, a partir de uma foto de guerra de Ron Haviv, e que traz à tona uma oposição muito marcada entre arte e cultura. “*Em certo sentido, veja, o medo é, de qualquer forma, o filho de Deus. Resgatado na noite de sexta-feira santa, ele não é belo de ver não. Às vezes escarnecido, às vezes amaldiçoado, renunciado por todos. E, no entanto, não se engane, ele está à beira de cada agonia. Ele intercede pela humanidade porque existe a regra e existe a exceção. (Por causa que existe uma regra, mas também existe uma exceção). Tem a cultura que é da regra. Tem a exceção que é da arte. Todo mundo diz da regra: cigarros, computadores, camisetas, televisão, turismo de guerra. Ninguém diz da exceção. Essa não se diz, se escreve: Flaubert, Dostoiévski; se compõe: Gershwin, Mozart; se pinta: Cézanne, Vermeer; se filma: Antonioni, Vigo ou essa se vive e torna-se então, a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. É (próprio) da regra querer a morte da exceção. Será (sempre) portanto a regra para a cultura europeia organizar a morte da arte de viver que ainda floresce a seus pés. (E pior), quando chegar a hora de fechar o livro, (a conta), será (feito) sem nenhum arrependimento: Tenho visto tanta gente viver tão mal e tenho visto tanta gente morrer tão bem*” (tradução nossa).

da intervenção.

Apontamos, então, o momento marcadamente derrisório da intervenção quando se dá a inserção de *algo* cujos limites imprecisos fazem conflagrar os termos das relações, iniciando o processo de posicionamento do conflito social em forma estética, em que conjuga o museu da invisibilidade ao museu da hipervisibilidade³⁶, em que a imagética resultante permita engajamentos para além do eu e um distanciamento da economia do gozo (DUNKER, 2020, pp. 30-33)³⁷.

A fixidez das formas que constituirão a história do acontecimento, embora vibrem livremente por algum tempo, chama para si a naturalização. Podemos compreender, assim, a atuação da política pública na organização dos acontecimentos da cidade a partir de seus produtores culturais ou de seus gestores sociais³⁸. Em outra camada mais densa, inclui-se o processo mais abrangente e eficaz praticado pela junção entre capitalismo e cultura desde o início do século XX, a saber: a apropriação. O termo é recorrente no campo da arte contemporânea, mas é realmente muito mais eficaz nos processos de regulação e cooptação do capital cultural na forma de extração de lucro. A intervenção urbana é um acontecimento que atua no sentido de interferência e de transformação, fundando um lugar onde as maneiras próprias pensadas para a ocupação podem estabilizar seu início, mas não é uma segurança de seus limites e contornos. Mudanças efetivas, no entanto, só acontecem se as margens dos campos dos conflitos sociais latentes mantiverem seus limites e não forem diluídas pela forma da intervenção ou de seus desdobramentos, por exemplo, no âmbito comunicacional e midiático. Além de que, acontecimento não é uma constante em se tratando de uma sociedade espetacular, mesmo que tenha a forma intensa de 24/7, observada por Jonathan Crary (2016) em suas análises do capitalismo tardio.

Pensar a forma estética no interior das experiências gerais do cotidiano, pressupondo que o acontecimento seja uma constante, seria subsumir uma

36 Relativos, segundo Dunker (2020), à camada produtiva da população em estado de subalternização, vulnerabilidade social e a camadas que, em sua maior parte, são improdutivas, mas controlam os modos de participação e de visibilidade.

37 “A culpa evoca nossa demissão em relação ao desejo, pertencendo assim à economia do gozo [...] A culpa, portanto, é o afeto complementar para a necropolítica, pois ela nos ajuda a proceder a evasão do mal-estar que a imagem causa em nós, em vez de nos convidar a agir sobre o mundo e sobre as vidas em estados de precariedade” (DUNKER, 2020, p. 33).

38 Temática abordada no capítulo 2 em análises de intervenções por ocupação, como a Cracolândia, a Virada Cultural e a ocupação da Avenida Paulista.

sociedade que estaria totalmente voltada para as experiências estéticas ou mesmo mais apreensiva quanto a essa faculdade para soluções de suas problemáticas, mas isso não é possível. A sociedade não se constituiu apenas de aparatos estéticos em suas possibilidades de relação e de produção, embora a mediação das imagens em semióticas incisivas do seu sistema comunicacional faça parecer. A estética é um dos valores mais fundamentais nos processos de entendimento, no sistema de produção e de relações³⁹, mas a disposição a esse recurso é relativamente nova, se resume ao período mais recente da modernidade e apresenta-se de forma bastante vulgar no entendimento das pessoas. Evidentemente, não adotamos aqui romantismos de qualquer espécie, por exemplo, o vínculo com uma espécie de projeto moderno hibernando à espera de que uma nova Arte possa brotar das camadas marginais (Cf. ARANTES, 2005a, p. 63).

A ideia de que a estética é um elemento recente nas formas de relacionamento social e, entre outros, nas negociações no âmbito da política, tendo em vista o reconhecimento social e intersubjetivo, é um modo de entender que esse recurso é algo derivado da cooptação do cultural pelo capital⁴⁰ e da inserção dos valores individuais no jogo das relações intersubjetivas que formou o sujeito do “após o moderno”, portador de uma consciência que ainda se forma, desvinculando-se do sentido de comunidade. Estamos propondo que a estética passou a fazer parte da conjuntura crítica, no âmbito das políticas sociais, em um espectro quase hegemônico, principalmente a partir das vanguardas russas com seu liame com a ação revolucionária, para dizer melhor, com a acepção de um ideário revolucionário em pleno curso. Atentamos, então, para o apogeu dessa condição na época da teorização da sociedade do espetáculo por Guy Debord – década de 1960 – como

39 Indicamos novamente o trabalho de Dunker (2020) sobre curadoria como processo de cura para ampliar o reconhecimento de narrativas na abordagem do invisível e do segregado em nossa sociedade.

40 Sobre o processo conhecido como *cultural turn*, Otilia Arantes acredita se tratar de um fenômeno novo: “Ou seja, chegamos à situação paradoxal em que não só os grandes negócios parecem necessitar de iscas culturais, sob pena de não terem futuro, mas, mais ainda, para que ocorram, são obrigados a incorporar, do gerenciamento à divulgação de seus produtos, valores e modelos de funcionamento da cultura, mais especificamente, das artes, deixando-as ao mesmo tempo desarmadas enquanto instância crítica. Tudo se passa como se a cultura de oposição, os questionamentos próprios à arte, em especial a desestabilização de todos os valores burgueses, buscada especialmente pelas vanguardas e que culmina com os movimentos da década de 1960, fossem aos poucos passando para o campo inimigo, deixando a arte e a crítica sem objeto” (ARANTES, 2005a, pp. 74-75).

consequência não previsível e que nos parece também responsável por um sujeito novo que almeja o reconhecimento do seu ser sensível para além do jurídico e do social.

O fato de procurarmos entender como a forma artística opera na intervenção urbana não nos leva a insistir na ideia de rompimento das fronteiras entre arte e vida, porque, como é conhecido, aprofunda a estetização do social. Caminho pelo qual a experiência estética, como mecanismo de diálogos e de instaurar processos de evidenciar as contradições e promover a superação delas, perderia sentido. Ou ainda, nesse modelo, a forma artística não funciona mais como o elemento mediador entre uma realidade produzida pelas representações e outra que não é corrompida pelo jogo semântico, que permanece no campo do sensível e cruza a fronteira do político, como incremento do jogo de reconhecimento e emancipação.

O vínculo que se pretende evidenciar entre devires sociais e as experiências estéticas traz a intenção de propor a relação entre o político e o estético como jogo fundamental das formas de reconhecimento e emancipação, incluindo a questão das poéticas das margens, ou poéticas insurgentes (MESQUITA, 2011), em seu contraste, separação e fusão com essa produção legitimada pelos sistemas das artes. Sistema integrado, tendo por base a tecnologia, é um dos pressupostos do triunfo da tecnologia no século XXI, mas no campo sociopolítico, aprofunda a primazia do capital como elemento dominante de toda a estrutura social. No interior dos sistemas, quais sejam, que operam a vida pública, os devires são como movimentos separados e processuais, não centrados na ideia de um projeto futuro a ser alcançado por investimentos materiais e temporais, mas com amplo sentido no desenvolvimento de subjetivações mais descentradas das formas de produção material, do desejo e na ampliação da responsabilidade com a produção social, com as relações afetivas e distributivas.

Aceitamos o risco de aprofundar a sensação de que uma dicotomia ou binariedade estrutura o enunciado, porque, para as análises, é importante continuar com o pressuposto de que duas produções disputam separações e convergências no uso da estética como aparato produtivo. Insistimos, uma produção mais voltada para o mercado e responsável por organizar a produção sensível a fim de ser controlada, e uma outra produção que é marginal e que convive com contradições

mais profundas, em vista de que não é formada por um sujeito outro, mas um sujeito mesmo⁴¹, em condições de desamparo, desligamento, deslegitimidade.

Tendo em vista que temos duas formas de trato com a questão da intervenção urbana, que são a da emancipação e a do reconhecimento que estão implícitos e são dois conceitos que atualizam constantemente a dimensão política das intervenções, duas questões se evidenciam. Primeira: até que ponto a forma estética arraigada na intervenção serviria como elemento mediador no diálogo entre essas duas instâncias sociais de produção cultural e simbólica em circunstâncias de poder desiguais, que apresentam sujeitos envolvidos nestas práticas marcados por contradições e paradoxos férteis, mas tratados muito mais como contrariedades? E a segunda: qual é a sintaxe nova que vai dar margem à compreensão do que acontece no acontecimento na medida em que terá novas formas de conhecimento e de relação?

Ao redor desses conceitos iluministas, as sínteses se enfileiram: humano e inumano, centro e periferia, artístico e não artístico, racional e irracional, entre tantos outros, que estarão presentes ao longo do texto. Para nós, será sempre no campo da estética que encontraremos apoios para verificar seus valores e suas definições, porque ela prescinde do político, ela prescinde dos resultados intuídos ou almejados.

1.2.3 Retrospectiva da intervenção urbana

O percurso da escrita tem semelhanças com as caminhadas ao constituir-se como enunciado, conforme afirma Michel de Certeau: “[...] A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (CERTEAU, 2014, p. 166), os panoramas se descortinam; atalhos, brechas e obstáculos são uma constante, “o jogo dos passos molda espaços” (p. 176). A escolha do caminho pode revelar surpresas animadoras que nos contentam e facilitam a jornada, criando contextos novos de experiências que resgatam referências guardadas na memória e no corpo, mas, também, outras que são aterradoras, das quais procuramos fugir desesperadamente, quase sempre sem sucesso. Ao retomar os estudos de história

41 Um sujeito mesmo significa dizer em busca do reconhecimento, que seria algo como a legitimação de sua existência pela intervenção que rompe as mediações, e não um sujeito revolucionário, o sujeito outro.

da arte, quanto mais se distanciam no tempo os períodos tratados, mais simples parecem: ali estão disponíveis todas as informações possíveis contextualizadas. Há críticas afortunadas sobre arte, estilos e movimentos no panorama da história da arte, com autores essenciais e acidentais como Gombrich, Argan, Bazin, Hauser, todos seguidores de Giorgio Vasari, Heinrich Wölfflin e Aby Warburg, nessa ordem. Então, em se tratando da história da arte, só tomamos um “percurso ruim” se não nos atentarmos para os seus guias e se não operarmos exclusões e deixarmos as artes asiática e africana, por exemplo, de fora.

A “história” é outra quando se chega ao século XX e esse era o desafio e a ilusão: compreendê-lo com suas manifestações estéticas tão plurais e com infinitas sobreposições e percursos ainda indefinidos. Mais que isso, o capítulo que se segue procura expor um modo de apreensão da trajetória de um roceiro que, 13º de 14 irmãos, após sobreviver por 20 anos da lida no mangueiro, do corte da lenha, da capina do milho, de arar a terra com juntas de boi e arado de mão, da doma de cavalos e da roçada dos campos entre outras atividades, meteu-se com a arte e deixou-se apanhar pela cidade numa espécie de epílogo desse que foi um dos mais tristes episódios da história brasileira: o êxodo rural.

Declinar de seguir uma linearidade forjada é um modo de caminhar. O percurso, logicamente, não pode ser feito apenas por terras conhecidas. O princípio totalizador da arte deve ser abandonado, porque, paradoxalmente, limita. Autores das ciências sociais, da psicologia, da informática, da ótica, da política e outras áreas trazem contribuições essenciais. A tradicional linha do tempo⁴² para a compreensão da história da arte é ainda útil para a análise de uma história da arte que se constitui como campo de conhecimento mais ou menos autônomo no bojo do projeto euro-ocidental de modernidade técnica, científica, política e econômica, com a crença na marcha inexorável da história, percurso seguido em conluio com a colonialidade (SOUZA, 2021). Felizmente, vemos que ela se modifica razoavelmente desde as últimas décadas do século XX com exclusões inspiradoras⁴³ e inclusões inovadoras como, entre outras, a publicação de “Uma Nova História da Arte” do pintor americano Julian Bell. As imagens 3 e 4 demonstram aspectos de uma

42 Heilbrunn, a linha do tempo da História da Arte Mais completa. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/>. Acesso em: 09 jun. 2022.

43 Após dez edições, a História da Arte de Gombrich começa a perder terreno.

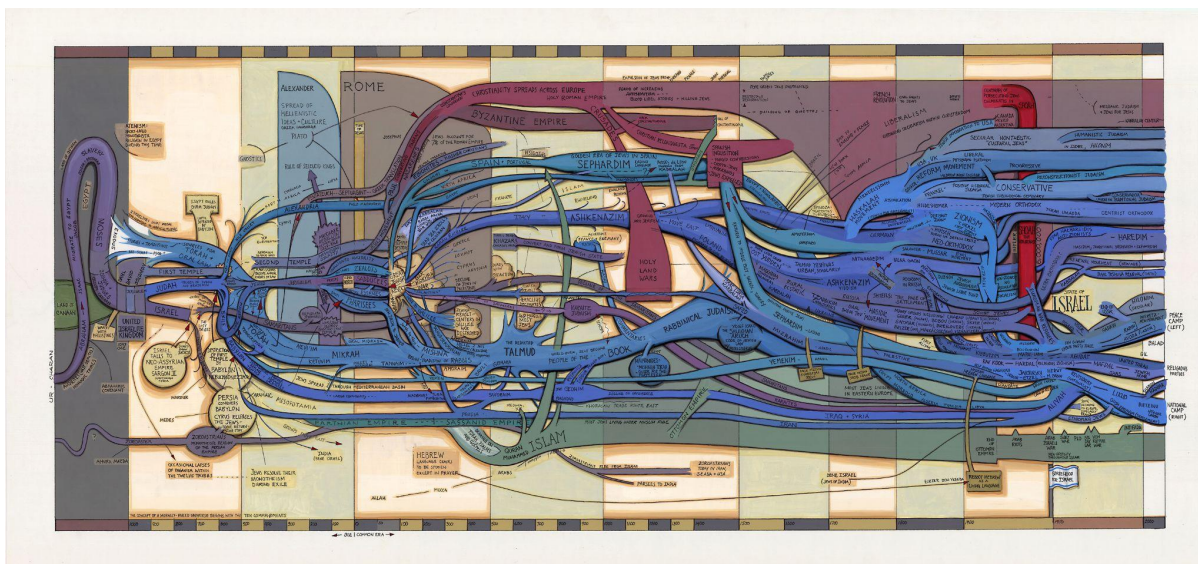
modificação formal na linha do tempo para uma configuração mais orgânica e inclusiva que poderia refletir nosso pensamento.

Imagem 2 – Linha do tempo tradicional encontrada em livros de história da arte



Fonte: *Blog Arte na Escola Pública*. Disponível em: <http://artescolapublica.blogspot.com/2012/11/linha-do-tempo.html>. Acesso em: 09 jun. 2022.

Imagem 3 – Linha do tempo correspondente à visão do artista Ward Shelley sobre o movimento de diáspora do povo judeu. Nova York, 2015



Fonte: Ward Shelley⁴⁴. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/ward-shelley-diaspora>. Acesso em: 09 jun. 2022.

44 Ward Shelley lives and works as an artist in New York. He specializes in large projects that freely mix sculpture, architecture and performance as well as his series of timeline paintings (BROOKLYN MUSEUM, s.d.).

Nos rumos da estética durante o século XX, ao darmos atenção às questões colocadas pelo advento da arte modernista desde seus primórdios, a saber: a ruptura com o suporte, o embaralhamento entre arte e vida e a autonomia da arte, observa-se o surgimento de proposições que envolvem o espaço em experimentações estéticas às vezes pessoais, outras de grupos, escolas etc. Como, por exemplo, Kurt Schwitters e suas *Merz Baum*, as estratégias surrealistas para esquivar-se das ideias de causalidade e de onipotência da consciência⁴⁵, e depois as experiências do *Black Mountain College*⁴⁶ (EUA), que desde 1933 ao recepcionar artistas europeus da Bauhaus passou a construir novas formas de experimentações estéticas. São exemplos também, as proposições do Americano Allan Kaprow⁴⁷, que atenderá às demandas de uma certa renovação do princípio de obra de arte total com íntima relação com a participação do público e com a ordem espacial. Essa retomada da experimentação teve outras influências como a Internacional Situacionista, nos anos de 1960, o movimento *Beatnik*, a *Body Art* e a Arte Conceitual nos anos de 1970. No Brasil, do final dos anos de 1950 ao final dos anos de 1980: o Neoconcretismo e as correntes de Arte Conceitual, Arte de Guerrilha e Arte Ativista na forma de intervenção urbana.

As formas mais participativas e intervencionistas que se desenvolveram no campo da arte e que se expandiram para a cidade em forma de intervenções urbanas se caracterizam por produções com a presença do artista e participação do público, que gerou a denominada *Live Art*. São oriundos desse processo, no panorama americano/europeu, as produções como os *Happening* e as *Activities* de

45 O intento do Surrealismo, nos procedimentos de produção artística como as colagens, era o de fazer chocar realidades completamente separadas, de modo a que o seu contato produzisse figuras abstratas com tal intensidade capaz de fazer com que nos desorientássemos em nossas referências. O processo de meditação visa a libertar a mente desses limites pelo abandono do mundo racional. O sonho e o automatismo do pensamento são procedimentos pelos quais o surrealismo procura acessar a surrealidade.

46 *After being dismissed from Rollins College in Winter Park, Florida for protesting curricular changes and violations of academic freedoms, John Andrew Rice, Theodore Dreier, and other former faculty members founded Black Mountain College near Asheville, North Carolina in 1933. Rice, a classicist and educational maverick inspired by the educational theories of John Dewey, and Dreier, a physicist and nephew of collector, artist, and educator Katherine Dreier, shaped the school's faculty and institutional life in the earliest years. Together, they sought to form a liberal arts college based on Dewey's principles of progressive education that emphasized personal experience over delivered knowledge* (THE ART, s.d.).

47 Allan Kaprow é considerado um dos pioneiros da linguagem da performance, tendo buscado em sua vida de artista e professor mesclar sempre mais arte e vida dentro de performances e instalações.

Allan Kaprow, as intervenções de cunho mais relacional como as do alemão Joseph Beuys e das performances musicais e artísticas de John Cage (música), Merce Cunningham (dança) e Robert Rauschenberg (plástica), a exemplo do evento *Theater Piece No.1*⁴⁸, de 1952. E, no panorama latino-americano, Anna Mendieta, Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros. Referenciais quase todos oriundos do conceito de arte como experiência, de John Dewey (2010).

Desse contexto sobressai o gênero performance, cujo termo foi usado pela primeira vez na década de 1960 pelo Grupo Fluxus. Centrada na utilização do corpo e do espaço, a performance inaugura inúmeras experiências prático-teóricas inovadoras no campo das artes que surgiram, especialmente no início do século XX, como movimento de perspectiva libertária e de contestação das formas canônicas de arte pelo desejo intenso de modificar o cotidiano, a exemplo do Dadaísmo, do Construtivismo russo e do Surrealismo. A quebra de importantes tradições das artes, como o suporte da pintura pelo Cubismo de Picasso e da escultura por Brancusi, no início do século XX, leva a linhas de experimentações que encontram importante apoio nas teorias da comunicação, com a proposição de que “O Meio é a Mensagem”, do filósofo canadense Marshall McLuhan, e sociais, com Herbert Marcuse (*Eros e Civilização*, 1955), cujas ideias ganharam notoriedade para além dos círculos filosóficos e sociológicos ao se relacionar aos movimentos de protestos nos Estados Unidos na década de 1960.

Pelo aspecto estético, a intervenção urbana pode encarar sua gênese mais recente nos anos de 1960, quando o Minimalismo modifica procedimentos artísticos e os situacionistas fazem o retorno às temáticas de superação da arte, aumentando o teor político/social das experiências estéticas. Movimentos maiores entre vários outros que se inseriram definitivamente no contexto social e urbano, refletindo cada vez mais o envolvimento com o espaço da produção da vida a exemplo da *land art*, dos *sites specific* e das instalações que, nos anos de 1980, evoluem para as ocupações espalhadas pela cidade e para as redes de comunicação. Para Nelson Brissac Peixoto, essas novas linguagens representam “o abandono da pesquisa

48 Declared the first Happening and later named Theater Piece No. 1, an unnamed performance took place in August 1952 at Black Mountain College that would become one of the most famous events in the college's history. The ICA has invited five Boston-based artists to reimagine Theater Piece No. 1 by proposing a series of actions that will take place in the ICA galleries and throughout the museum (ICA, s.d.).

formal em favor da contextualização das obras” (PEIXOTO, 2015, p. 84), assim como para o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) são produções de presença muito mais que de sentido.

A contextualização geográfica das experiências introduz o grande sentido de intervenção urbana que irá alargar o foco das questões da cidade, principalmente quando a visitação a museus⁴⁹ e galerias passa a dividir espaço com a busca de itinerários artísticos, retomando alguns aspectos da *flânerie* baudelairiana – em que o público descobre extasiado a sua cidade e a percorre para visitar o lugar das obras de arte⁵⁰. Esse lugar inovador flertou com o espetacular e será absorvido por ele na virada do século XX para o XXI, mas quebrou a neutralidade do espaço ao fazer emergir suas contradições e conflitos, expandindo o contexto estético para o simbólico, o social, o econômico e o político. Com isso, introduz também as questões dos mapeamentos etnográficos de culturas e comunidades que dizem respeito à sociologia e à antropologia, que doravante serão indissociáveis das questões das artes.

Nesse percurso, o espaço da cidade compartilha com os museus o lugar da obra de arte. A experiência estética nesse modelo não se manifesta ainda como intervenção urbana e prioriza a ligação com o sistema das artes, pontuando sempre sua separação do mundo da vida pela abstração e pelo formalismo que levam à estetização. As experiências, em sua maior parte, são reassimiladas pelo museu como obras de arte. A crítica não subestima, porém, como “a obrigação de procurar obras através da cidade exige do espectador um engajamento muito superior do que demanda à visita organizada e mais passiva ao museu” (PEIXOTO, 2015, p. 84), apenas alerta para o fato de que outras estratégias estão operando mediações. A conversão de uma experiência artística em política de reconhecimento não se

49 O paradigma da visitação de obras arraigadas em museus e galerias durante o século XX foi analisado por Theodor Adorno em “Museu Valéry Proust”, onde detecta duas possibilidades: a do espectador especialista, ao modo de Valéry, e a apreciação que se deixa levar pela memória involuntária, ao modo de Marcel Proust. Mas, com algumas variações que inseriram cenografias arrojadas, seu modelo maior foi Cubo Branco criticado por O’Doherty (2002) como um espaço ideológico que isola o espectador em um meio aparentemente atemporal para, na presença do objeto cultuado, orientar a consciência, a percepção e a reação emocional do observador.

50 Referência nas *Documentas*, de Kassel, e nas grandes exposições: *Primitivism in the Twentieth Century* no MoMA, em Nova York, em 1984, e *Magiciens de la Terre*, no *Centre Pompidou*, na França, em 1989; no Brasil, o ambiente das artes se destacou com o retorno à pintura e com a profusão de salões de arte e exposições que ocuparam a cidade no circuito das bienais com projetos como o Arte Cidade (ARTE/CIDADE, s.d.).

simplifica nas formas de etnografia. A estratégia de promoção cultural de determinados elementos esconde que a reterritorialização pela reconciliação das tensões é sempre movida por intenções mercantis implícitas.

Dos temas principais que arrematam esse contexto, sobressaem as questões entre autonomia e heteronomia da arte. Marcos conceituais da arte moderna, implícitos nas elaborações teóricas de Jacques Rancière, entre estética e política, de Nicolas Bourriaud, entre estéticas e transgressão (FABBRINI, 2016), e na reconstrução da teoria do reconhecimento, principalmente por Axel Honneth, reaparecem de forma conflitante e implicada nas relações e conformações dos sujeitos sociais.

1.2.4 Forma e vanguardas históricas

A questão do “movimento” é central na produção contemporânea e tem seu ápice na complexidade gerada entre sujeito, formas de produção e espaço de fluxos. Alguns dos paradigmas principais são os movimentos de povos que se tornam nômades, a fluidez das finanças, as nuvens de armazenamento e as produções artísticas do artista radicante de N. Bourriaud, que: “sem calcinar suas primeiras raízes, se abriria ao longo de sua trajetória a sucessivos replantios, os quais frutificariam de acordo com o solo que os acolhesse” (FABBRINI, 2016, p. 05). Traduzindo o movimento em outras palavras seria: cidades e o barulho seriam os elementos principais e fundamentais da cidade moderna que teve em “Máquina de fazer barulho” (Luigi Russolo, 1910) e “Formas únicas e continuidade no espaço” (Umberto Boccioni, 1913) suas formas artísticas. A forma deixa seu estado e já anuncia o próximo estado, vai se desfolhando.

A perspectiva construtivista iniciada com as vanguardas russas, que nos variados campos culturais e industriais deu ênfase à questão da forma, deixa a Europa e aos poucos vai influenciando as produções culturais na América. No Brasil, tem na arquitetura moderna o seu principal vetor de entrada⁵¹. Outro vetor é a revista portenha “Arturo”, publicada em Buenos Aires pelo artista construtivista Joaquim

51 Em 1935, Le Corbusier é contratado como consultor para a construção do M.E.S.P, edifício moderno que consta nos principais catálogos de arquitetura desde então. Nesse período, profere seis palestras e constata o grande talento de Oscar Niemeyer.

Torres Garcia a partir de 1944, que trouxe em suas primeiras edições imagens da pintura de Mondrian para o conhecimento dos latino-americanos e, principalmente, da classe artística paulista e carioca⁵². Nos EUA, o construtivismo se instala em Chicago, em 1937, com a fundação da Nova Bauhaus por Moholy-Nagy⁵³, influenciando as escolas de arte dos EUA, principalmente a *Black Mountain College*, cujas perspectivas construtivistas se desdobram em experiências com os elementos próximos do cotidiano, incrementando a questão arte e vida das vanguardas históricas com formas artísticas distendidas, como as propostas de Allan Kaprow. Na Europa, inicia-se uma visão distópica do mundo que dará origem à art Brüt e à Pop art.

O contexto europeu gerador dessa dinâmica de inovação, no entanto, se atrasa em relação ao americano que recepcionou artistas e pensadores importantes fugidos do avanço do nazismo desde 1933. A Europa, durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), perde a supremacia cultural determinada, principalmente, pela França e pela Alemanha. De ambos os países, intelectuais, artistas e educadores migram para a América do Norte, sobretudo para os EUA⁵⁴, reformando seu panorama cultural. No período pós-guerra, a produção cultural europeia se confunde com os programas de questionamento. Já na segunda metade da década de 1940, os rumos da identidade cultural europeia com temas como o humanismo, a violência e o espírito europeu, foram discutidos principalmente nos Encontros Internacionais de Genebra (iniciados em 1946), com perspectivas de diálogos sobre cultura e federalismo nos moldes anteriores à guerra, e, em seguida, no Congresso de Haia (1948) e no Congresso para a Liberdade da Cultura (1950), ambos interessados numa construção ideológica da Europa como aliada dos EUA, no limiar da Guerra Fria, sendo que esse congresso de 1950 formou-se como

52 A evidência desse reflexo é a carta de Lygia Clark ao pintor Mondrian, em 1959, com quem propõe dialogar apesar da distância temporal.

53 *In 1937, with help from Container Corporation of America chairman Walter Paepcke, Moholy-Nagy created a new art-and-design school in Chicago. Call it Bauhaus 2.0 or, as he did, the New Bauhaus* (GREENBERGER, 2021).

54 Por volta de 1942, chegou aos Estados Unidos um grupo de artistas europeus, principalmente surrealistas, em que, além de André Breton, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Salvador Dalí, Kurt Seligmann, Roberto Matta (Chile), Fernand Léger, Piet Mondrian, Marc Chagall e Naum Gabo, também estavam eminentes professores de arte, arquitetos e *marchands*. Segundo o crítico Harold Rosenberg, eles chegaram num momento crítico em que as perspectivas artísticas norte-americanas estavam confusas e que sua pintura estava presa a fundamentos extremamente moralistas (Cf. CHIPPI, 1996, p. 517).

instrumento de uma “Guerra Fria Cultural”. Ao mesmo tempo, foram implantados programas de recuperação econômica visando a hegemonia norte-americana, expressa no acordo de Bretton Woods⁵⁵, na recuperação da Europa afetada pela guerra, impedindo o bloco soviético de desenvolver mecanismos de influência cultural a oeste do muro de Berlim, completado pelo Plano Marshall (1947-1951)⁵⁶.

Com relação à cultura, o afluxo de artistas europeus para Nova York, sobretudo os surrealistas com a explosão da guerra em 1939, prevaleceu um contexto oficial determinado pelo sistema das artes (artista - crítico - Museu). Essa espécie de anacronismo, considerando as revoluções em termos de exploração estética desde os impressionistas, é debitada da forma como os EUA usaram a cultura para se aproximar de países emergentes como o Brasil⁵⁷ e exercer influência. A implantação de museus pelos países aliados segundo os moldes do MoMa, de Nova York⁵⁸ (1929), nos quais se destaca a divergência entre o Expressionismo Abstrato, representando⁵⁹ a “necessidade de ter experiências” (CHIPP, 1996, p. 573), a liberdade e a democracia propagadas pelos norte-americanos, cujo principal

55 Reunião entre 45 países aliados, em 1944, antes de terminar a guerra, na qual os norte-americanos impuseram medidas e regras que davam aos EUA a liderança na reconstrução do mundo, tendo o padrão monetário dólar-ouro (ANDRADE, 2020).

56 Conhecido como Plano de Recuperação Europeia, a iniciativa chamada de Plano Marshall foi um conjunto de medidas formuladas pelos Estados Unidos para reconstruir nações europeias no período que sucedeu a Segunda Guerra Mundial. O plano recebeu o nome do Secretário de Estado dos Estados Unidos, o general George Marshall. À época, no ano de 1948, o país ofereceu ajuda monetária de US\$ 14 bilhões – o equivalente a US\$ 152 bilhões com ajuste da inflação registrada nos EUA em fevereiro de 2020 – a 17 países da Europa e à antiga cidade-estado de Trieste (ANDRADE, 2020).

57 Desde 1945, com a fundação do MASP por iniciativa de Assis Chateaubriand, o Brasil segue sendo a ponta de lança da conquista ideológica estadunidense. A esse museu, seguiu-se a criação do MAM, em 1949, pelo imigrante italiano Ciccillo Matarazzo, estimulado pelo próprio magnata americano Nelson Rockefeller com a doação de 7 obras. Sua primeira exposição, “Do figurativismo ao Abstracionismo”, afirma o compromisso de defender a arte abstrata em oposição à figurativa. A essa iniciativa americana, seguem-se projetos personalistas de magnatas pró americanos e em busca de projeção social, dos quais se destacam a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC - 1948), da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1950) e da Bienal de Artes de São Paulo (1951), sendo a segunda bienal mais antiga do mundo e tendo como modelo a bienal de Veneza (1893).

58 O Livro: *Quem Pagou a Conta? A CIA na guerra fria da cultura* (2008) da pesquisadora e historiadora inglesa Frances Stonor Saunders, narra em detalhes como e por quê a CIA, durante a Guerra Fria, financiou artistas, publicações e intelectuais de centro e de esquerda, num esforço para mantê-los distantes da ideologia comunista. Cheia de personagens instigantes e memoráveis, essa é uma das maiores histórias de corrupção intelectual e artística pelo poder.

59 “O expressionismo abstrato norte-americano pode ser considerado o ápice da evolução artística e crítica do modernismo, porque leva ao extremo o rumo tomado pela pintura no século XX. Obras como as de Jackson Pollock, Clyfford Still e Mark Rothko, entre outros, põem em xeque a relação da pintura com aquilo mesmo que a definia tradicionalmente: a imagem” (SUSSEKIND, 2014, p. 183).

teórico foi o crítico formalista Clement Greenberg⁶⁰, e o Realismo Socialista iniciado já na década de 1920 por Joseph Stalin.

Nos anos de 1950, os programas de recuperação cooptaram para a aliança com os EUA praticamente toda a Europa, intensificando a Guerra Fria. Os programas de cultura tornaram-se o braço armado das imposições políticas e econômicas como extensão do “*American Way of Life*”, resultado de seu próprio programa de recuperação pós-crise de 1929, o *New Deal*. Através de sua maior agência, a *Works Progress Administration*, criada em 1933, e do *Federal Art Project* (1935), foram “recrutados” os artistas, a exemplo de Jackson Pollock e do muralista mexicano, comunista, Diego Rivera (FREEMAN, 2019)⁶¹.

Embora o contexto europeu nas décadas de 1940 a 1960 tenha sido bastante obliterado em função da expansão cultural americana no continente, algumas produções permaneceram como ato de resistência na Europa, com algumas propostas sérias e com relação crítica ao que estava acontecendo naquele momento, retomando estratégias antiestéticas de grupos do início do século XX. Na Inglaterra, jovens artistas subversivos integrantes do *Independent Group* (IG), ligado ao Instituto de Arte Contemporânea de Londres, criaram a *Pop Art* cuja atribuição é dada à obra de Richard Hamilton “*Just what is It that makes today’s home so different and so appealing*”, de 1956. A *Pop Art* se divide em dois focos distintos, Londres e Nova York, e é uma das grandes tendências que coloca a arte em saídas opostas: interiorização e aproximação com as coisas da vida.

Na França, destacamos a *Art Brüt*, concebida pelo artista francês Jean Dubuffet em 1945, refletindo o novo sentido estético e humano após a devastação da guerra; o grupo CoBrA, formado em Paris, em 1948, por jovens artistas procedentes da Holanda, Dinamarca e Suécia, com produção simples e refletindo o mesmo primitivismo de Dubuffet com referências comuns em Joan Miró e Paul Klee; o *Neo Dada (1950)*, cujo principal artista é Robert Rauschenberg e resgata métodos

60 Clement Greenberg (1909–1994) foi um ensaísta, crítico de arte visual e esteticista formalista estadunidense. Ele esteve intimamente associado à arte moderna americana de meados do século XX. Clement é mais lembrado por sua associação com o movimento artístico do Expressionismo Abstrato e com o pintor Jackson Pollock.

61 Segundo Chipp, “se constituíram em duas agências destinadas a apoiar as artes e ambas levaram os artistas a se unirem ainda mais, dando-lhes um forte sentimento de identidade como classe artística. Entre os que faziam parte do projeto, estavam Stuart Davis, Mark Tobey, Arshile Gorky, Willem De Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko, William Baziotés, James Brooks e Jack Tworokov (CHIPP, 1996, p. 513).

e propósitos do dadaísmo como reação contra o expressionismo abstrato; e o *Nouveau Réalisme*, formado, em 1960, pelo artista Yves Klein e organizado em torno das ideias do crítico Pierre Restany que traz as influências do Grupo Gutai⁶². O *Nouveau Réalisme* volta-se para o mundo das imagens e do consumo, abordando temas como a obsolescência programada, e é formado por artistas como Niki de Saint Phalle, que introduz questões dos negros e das mulheres, e constitui-se de uma manifestação crítica muito mais intensa do que a Arte Pop estava trabalhando.

Por fim, a Internacional Situacionista (IS), associação de um grupo eclético criado por Guy Debord em Coscio d'Arrosca, Itália, em 1957. Em 1960, em Paris, é lançado o Manifesto da Internacional Situacionista (DEBORD, 1960), propondo uma forma de teorizar e agir frente à alienação e à opressão causadas por novas forças de produção. A Internacional Situacionista compõe-se de vários grupos importantes que estavam surgindo na Europa do pós-guerra, entre eles o CoBrA, os Psicogeográficos e o MIBI (Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista), além de artistas, urbanistas, escritores, cineastas e poetas, mas principalmente de remanescentes da Internacional Letrista (IL). Criada por Debord em 1952, a IL publica na revista *Potlatch* questões relativas às ideias de ir além da arte e temas ligados à superação do Surrealismo, mas principalmente da relação entre arte e vida, e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno que na IS verterá para o nomadismo, para as derivas e para o conceito de cidade (JACQUES, 2003b).

Os movimentos intervencionistas são um dos pressupostos da arte no século XX e estão presentes na própria pintura. Por exemplo, nos *Papiers Collés*, de Braque; em Picasso, que busca a tridimensionalidade real dentro do plano e a quebra da perspectiva; no “Quadrado Negro sobre fundo Branco”, de Kazimir Malevich, de 1915, exposto na posição dos ícones russos, buscando ocupar o espaço como um objeto; nas pinturas de Mondrian, em que o olhar começa a forçar a moldura do quadro sugerindo uma continuação fora da moldura (O’Doherty, 2002); nos *Ready Mades* em que Duchamp dá dignidade de arte a objetos comuns; nas

62 O Grupo Gutai foi fundado em 1954 pelo pintor Yoshihara Jiro em Osaka, Japão, em resposta ao contexto artístico reacionário da época. Esse influente grupo, também conhecido como *Gutai Bijutsu Kyokai*, desenvolveu a aproximação da pintura abstrata com a performance, além de operar diversas estratégias que romperam com procedimentos tradicionais do campo artístico.

instalações das Merzbau, de Kurt Schwitters, ocupando o espaço de sua moradia com objetos encontrados; e na placa “mão única” na *combine* “Mercado Negro” (1961) de R. Rauschenberg apontando para fora da composição.

O século XX inicia-se com os paradigmas da máquina, da luz e do movimento, assuntos que são centrais na produção das vanguardas artísticas, gerando sua principal corrente que se desdobrou para o social: o construtivismo⁶³. Nas artes, o construtivismo busca romper com as maneiras de qualificar o espaço antes subjugado de uma maneira sólida, geométrica e objetual. A exemplo disso, o pedestal e a moldura, compreendidos como marcos físicos que remetem à escala e ao simbólico, são postos a prova pelo bronze polido de Constantin Brancusi, que se confunde com o ambiente, o que representa uma quebra de paradigma espacial e marca o início de algo que, dentro do pensamento sistêmico das artes, fará a atenção voltar-se para o significante. Enquanto a escultura de Rodin interrompe o espaço e sua transparência, o polimento do bronze⁶⁴ de Brancusi não interrompe, antes, faz a escultura camuflar seus limites. A reflexão do bronze junta sujeito e objeto, contrariando a mecânica de Newton. A escultura de Brancusi “A musa adormecida”, de 1910, pelo jogo de reflexão, está no espaço e o espaço está nela, portanto, ela não está no espaço. Quase um século após, o artista indiano Anish Kapoor, com sua obra arquitetônica “*Cloud Gate*”, de 2004, em Chicago, cria uma porta de passagem no espaço e detecta sua porosidade. Superfícies que retém em si mesmas o entorno, a porosidade e a especularidade demonstram que a questão se manteve presente.

Antes de passar para um contexto brasileiro, é interessante notar que a translação cultural entre América e Europa tem seus círculos virtuosos já de longa

63 O Construtivismo nas Artes representou um movimento de vanguarda artística que se manifestou nas artes plásticas, escultura, arquitetura, cenografia, dança, fotografia e *design*. Surgiu no início do século XX na capital russa, Moscou, e durou até meados da década de 1920. Essa vertente de influência futurista esteve preocupada em mostrar uma nova configuração da arte, influenciada pela Revolução Industrial. O construtivismo como teoria social funda-se principalmente como tese epistemológica com base kantiana, que defende o papel ativo do sujeito na criação e modificação de suas representações do objeto do conhecimento. O seu uso principalmente na educação deve-se à abordagem do ambiente social no processo de formação com Lev Vygotsky, no início do século XX, e depois com Jean Piaget, na segunda metade do século XX, com um aporte mais voltado para o conhecimento científico. No Brasil, teve uma abordagem bastante significativa a partir dos anos de 1980, principalmente com as proposições de Paulo Freire.

64 As esculturas em metais fundidos normalmente têm limpezas e aplicações de pátinas e, para integrar a característica cromática e completar a obra, Brancusi levou a ação de limpeza ao limite, fazendo surgir uma superfície espelhada.

data. A começar pela influência dos ideais iluministas – que geraram a Revolução Francesa – nas sociedades americanas do século XVIII, construindo aqui o ideal revolucionário que superaria o estado de colonialismo com a emancipação política de inúmeras repúblicas. O retorno desses ideais, principalmente outorgado pela independência dos EUA em 1776, para a Europa ocasionou a Revolução Francesa em 1789, que preparou o continente para outra forma de imperialismo.

Na América, esse processo integrado aos interesses das elites e de seus intelectuais gerou a expansão dos ideais por publicações de jornais e folhetos desde o México, a América Central e o Caribe até a Argentina, formando lideranças locais responsáveis pelos processos de independência, como Simon Bolívar, José Francisco de San Martín, Antonio José de Sucre, Padre Miguel Hidalgo y Costilla e inúmeros outros⁶⁵. Os processos revolucionários, no entanto, excluíram a população (negra e indígena) responsável pelo sucesso das revoluções e mantiveram as elites locais no poder. As independências sob tutela estadunidense e inglesa reconfiguraram a forma colonial, preparando as ex-colônias para o avanço do imperialismo industrial.

No século XX, o modelo aparece com o mesmo espectro: uma Europa devastada pela guerra exporta para a América seus ideais, sua cultura e um *savoir faire* talhado pelo sofrimento, que na sua recuperação entrega um território dócil para a conquista imperial e a exploração. Esse panorama simplifica uma realidade

65 Na América, a difusão das ideias iluministas se dava, sobretudo, por ações clandestinas, como a de Antonio Marino, um patriota colombiano, precursor da independência, que traduziu e imprimiu clandestinamente a “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”, depois, por livros, jornais e pensadores isolados, como Simón Rodríguez, espécie de preceptor de Simón Bolívar, e Mariano Moreno, argentino que ainda jovem se tornou um maduro pensador rousseauiano, tendo traduzido “O contrato social” e outras obras de Rousseau para o castelhano, fundado e dirigido sociedades patrióticas e periódicos juntamente com Bernardo Monteagudo, como “*El Grito del Sud*”, em Buenos Aires, centro nervoso da República do Prata. Outros, por combatê-los efetivamente, faziam publicidade dos ideais ao atacá-los publicamente, como o Deão Gregório Funes, (1749-1829) reitor da universidade de Córdoba, que tem o mérito de ser o primeiro a tratar do “Contrato Social” publicamente na América, em 1790, rebatendo os princípios rousseauianos em sua “Oração Fúnebre” para as exéquias de Carlos III (1789): “*¿Que importa que el hombre haya nacido independiente, Soberano, árbitro, y Juez de sus acciones? Estos privilegios del género humano en su infancia, debieron cesar en su adolescencia: no habiendo en este estado más ley que la que imponía el más fuerte ¿Qué venía a ser la vida, el honor, y la hacienda, sino bienes contingentes de que podía ser privado impunemente? Para ocurrir a estos males fue necesario renunciar la igualdad de las condiciones, y levantar por medio de un pacto social un personaje moral, que uniendo en sus manos, y en su espíritu la fuerza, y la razón de todos, los pusiese en estado de seguridad, y defensa, y mantubiese la paz terminando las contiendas que de Ciudadano, a Ciudadano habian de suscitar sus diferentes pretenciones*” (LEWIN, 1967, p. 20).

social reificada, que camufla na forma de sistemas outras instâncias que se relacionam criando intercâmbios, redes de colaboração e influências e que recepciona a cultura e a atualiza, a antropofagiza e a faz circular criando singularidades, interferindo em um campo cuja forma genérica, de particulares, tende a tornar-se impermeável às transformações de cunho social distributivo, aos universais irreduzíveis. O que faz circular esse fluxo não é o sistema e sim as derrisões e os tangenciamentos, a atuação das cidades como equipamento de resistência das camadas mais vulneráveis e, no sentido da Antígona⁶⁶, o lugar onde se garante a lei em sua integridade de “universal”.

1.2.5 O contexto brasileiro

Darcy Ribeiro em sua obra literária maior, “O Povo Brasileiro”, de 1995, propõe que todas as revoluções brasileiras são, na verdade, contrarrevoluções. Isso significa que movimentações de forças legítimas de transformações sociais são redirecionadas, perdendo seu ímpeto e servindo à legitimação de poderes elitistas herdeiros de uma estrutura colonialista profundamente arraigada. Na cultura não tem sido diferente. Todo esse preâmbulo inicial tem a finalidade de traçar uma certa linha de análise, mas também visa evidenciar esse fato. A produção cultural brasileira até a década de 1960 tinha sido apenas elitista. O peso de um analfabetismo⁶⁷ da população da ordem de 65% em 1900 e 40% em 1960⁶⁸ não pode ser relativizado, assim como uma economia fundamentalmente agrária cujo êxodo rural foi um dos mais dramáticos da América Latina, mas o peso da exclusão, do preconceito e da exploração parece ser um fator muito mais decisivo. Falar de intervenção urbana é,

66 Ver “A humanidade de quem reconhece o inumano” (SAFATLE, 2012, p. 238).

67 Sobre o analfabetismo durante o século XX no Brasil, cf.: BRAGA, Ana Carolina; MAZZEU, Francisco José C. O analfabetismo no Brasil: Lições da História. Revista *online* de Política e Gestão Educacional, v. 21, n. 1, pp. 24-46, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/rpge/article/view/9986/6590>. Acesso em: 17 jun. 2022.

68 Nasci em 1965 e eu próprio fui alfabetizado aos sete anos pela escola primária, uma escola de roça construída em terreno cedido pelo meu avô à prefeitura do município de Guaratinguetá, a Escola Mista Conselheiro Rodrigues Alves, na estrada dos Mottas, bairro do Machadinho. Não saber ler aos sete anos pode parecer estranho, mas tive amigos e conheci muitas pessoas adultas na época não alfabetizadas e que assim permaneceram. Esse é um dos dramas sociais do êxodo rural, porque trata-se de um fenômeno de exploração e domínio político fundado na inserção massiva de adultos analfabetos em uma sociedade que se transforma tendo o repertório de uma cultura parcamente letrada substituindo conhecimentos arraigados em uma cultura ancestral que passa a ser menosprezado como algo pobre, não científico, marginal e atrasado.

sobretudo, falar da formação das pessoas que habitam a cidade. No caso das metrópoles brasileiras, essa população é oriunda do êxodo rural, portanto, uma população que teve sua cultura e seu *know-how* desvalorizado em favor da produção técnica, com ações específicas, repetitivas e contínuas e pelas relações interesseiras, o que diz respeito à saída de uma comunidade⁶⁹ para ingressar na sociedade.

O entrelaçamento de culturas tributárias da tradição simbólico-mitológica e de certa linhagem “maldita” da literatura ocidental, principalmente a francesa⁷⁰, aparece na produção artística brasileira já sob a influência das vanguardas europeias em torno da Semana de 1922 e retorna nos anos de 1980⁷¹. A forma como coloca em evidência as figuras da transgressão, da marginalidade e da negação, porém, são diferentes. No rastro dos modelos europeus, tais figuras surgem, no Brasil, primeiro como cópia ligada a uma cultura urbana a exemplo da boemia, dos *bons vivants* no estilo francês, depois apropriando-se da figura do caipira e dos mitos indígenas⁷² sem atingir, no entanto, a potência crítica da figura do malandro que, como subproduto da cultura urbana, agrega elementos de várias culturas, que serão, em boa medida, o aporte dos anos de 1980. Em qualquer tempo, guardando consciência das dimensões das cidades, são sempre os párias que não se subordinam, não se integram ou não se interessam pela lógica produtiva. Diferentemente do lumpemproletariado, integram uma classe de resistência, com intenso aporte

69 Isso não significa subsumir no contexto da cultura rural alguma forma de utopia de comunidade perfeita, porque a cultura rural é bastante tradicionalista com fortes cargas de discriminação baseadas no preconceito e no racismo, além do machismo e da homofobia.

70 Principalmente Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e, nos anos 1980, Jean Genet e autores da geração *Beat*.

71 Em relação à Semana de Arte Moderna de 1922, sempre chamam atenção os seus desdobramentos, como os autores nordestinos que marcam sua segunda fase ao retratar exatamente esse êxodo rural, suas consequências e as mazelas do campo, como José Lins do Rego (*O menino do Engenho*, 1932); Rachel de Queiroz (*O Quinze*, 1930); Graciliano Ramos (*São Bernardo*, 1934 e *Vidas Secas*, 1938); e Jorge Amado (*Capitães de Areia*, 1937). Também a disputa entre Noel Rosa (asfalto) e Wilson Batista (morro) que tem por pano de fundo a questão do funcionário padrão. (CATRACA LIVRE, 2013). Ou seja, se o governo de Getúlio trazia a ideia de combate ao imaginário popular do malandro com o objetivo de privilegiar a percepção do operário resignado e obediente, tão necessário à produção industrial capitalista, a produção mais popular fazia o contrário.

72 Para referenciar a figura da subalternidade em todos os modelos interpretativos que utilizamos, cabe dizer que nesse momento a figura do preto vinculava-se, de forma pejorativa, nas poucas campanhas publicitárias e moralistas principalmente das empresas de sabão. Ver referências em: CORRÊA, Luís Rafael Araújo. Império do Sabão: racismo e colonialismo nas propagandas de sabão. História em rede. 08 mar. 2019. Disponível em: <https://historiaemrede.medium.com/imp%C3%A9rio-do-sab%C3%A3o-racismo-e-colonialismo-nas-propagandas-de-sab%C3%A3o-450d9a1357c3>. Acesso em: 17 jun. 2022.

cultural, como os sambistas da periferia, do maxixe e da capoeira e os artistas do circo e do teatro popular⁷³.

Esse traço cultural que cada vez mais se torna proeminente em face do desenvolvimento da cidade, centrado muito mais na figura do mestiço, dará início a um amplo questionamento transparente na produção artística e literária na qual evidenciará o pressuposto básico de indagar: qual a possibilidade de produção cultural autônoma na condição da herança colonial e dependência?

Tarsila do Amaral, por exemplo, adota como princípio a devoração experimental desse legado que permeia signos da cultura tropical como figuras provocativas no espaço raso da pintura cubista, seguindo um protocolo presente na cultura europeia na década de 1920 que é o da desconstrução dos moldes acadêmicos e tradicionalistas. Suas formas modulares de racionalidade carregadas de intencionalidade são submetidas a um universo urbano produtivo nascente, mas cuja maioria permanece à margem por não se integrar, não acompanhar ou mesmo não ter autonomia. Esse movimento, passivo de qualquer forma, procede a uma burla dos modelos produtivos e interpretativos.

Os modelos interpretativos aparecem, em seu viés mais sofisticado, ligados às elites paulistas, principalmente nas figuras de autores como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Caio Prado e, depois, Darcy Ribeiro, quando rompem com a escrita tradicional pautada pelo IGHB⁷⁴ e dão uma nova guinada na abordagem historiográfica brasileira. Gilberto Freyre, em 1943, publica em uma revista americana de antropologia um texto em que defende a ideia de que o melhor que o Brasil pode fazer é expulsar as referências estrangeiras e reatar seus laços com a cultura popular para se emancipar da herança europeia e constituir uma cultura mais autônoma e própria. Esse modelo possui um contraponto

73 Referimo-nos aqui também ao teatro de revista que teve seu desenvolvimento mais completo no Rio de Janeiro (AGUIAR, 2012).

74 Em 1830, por determinação do Império brasileiro, ergueu-se o chamado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, IHGB. Esse instituto tinha o objetivo de escrever a história do Brasil, criando assim uma memória dos fatos importantes do passado. Sua inauguração aconteceu através da realização de um concurso que premiaria o escritor que escrevesse a melhor história da sociedade brasileira. Foi com essa perspectiva que o alemão Von Martius venceu o concurso com sua tese "História Geral do Brasil". Nela, o conceito de miscigenação foi pouco trabalhado e a figura do português ganhou um papel de protagonismo. O receio de mostrar a verdadeira identidade da sociedade brasileira influenciou os primeiros escritos da História do Brasil e só a partir de 1930 que essa realidade historiográfica mudou (SANTOS, s.d.).

nas figuras da transgressão constituídas pelos artistas e escritores, a começar pela obra “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, de 1928. A perspectiva de valorização da cultura como um processo de autonomia e de desenvolvimento, no entanto, era comum. Era preciso, por exemplo, esvaziar o conceito ou termo “Arte brasileira” de seu sentido messiânico⁷⁵. Será que esse movimento de burla dos modelos interpretativos permanece ou se torna possível na produção contemporânea a partir de figuras de transgressão? São possíveis ou se caracterizam por esse aspecto?

A considerar seus desdobramentos nos anos posteriores em vários outros campos da cultura, como o teatro, a literatura e a música, e também o interesse despertado em níveis nacional e internacional, o paradigma maior da transformação cultural do Brasil no século XX continua sendo a Semana da Arte Moderna de 1922⁷⁶. Segundo Aracy Amaral, a Semana Modernista apresentou antes a intenção de modernidade do que modernidade propriamente dita.

A ideia da emancipação da cultura brasileira, pleiteada pelos modernistas de 1922, tem amarras no ideário do totem e do tabu⁷⁷ e também o índio idealizado à maneira de Rousseau⁷⁸, pleiteando uma revolta caraíba nos moldes da revolução francesa. Mesmo com as viagens pelo Brasil, os modernistas não foram capazes de ceder às amarras morais de uma sociedade patriarcal, a exemplo do “Abaporu”, sintetizador dos mitos e d’ “A Negra”, referenciada na ama de leite da própria Tarsila. A antropofagia, presente desde os primeiros relatos do descobrimento do Brasil, recupera as figuras que fazem parte do imaginário medieval, como os acéfalos, os

75 Ver também o subcapítulo “2.3.2.5 Um breve *intermezzo*”.

76 Que, aliás, completa 100 anos no momento em que escrevemos este texto. O ano de 2022 seria ano da dupla comemoração do bicentenário da independência e do centenário da Semana Modernista. Segundo Artur Matuck, teria tudo para ser um ano retumbante no Brasil, mas provavelmente não será. Tendo participado como conselheiro do IEB - USP (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo), Matuck relata que, desde 2020, museus e instituições estrangeiras escrevem *e-mails* solicitando informações sobre quais programações estão sendo elaboradas no Brasil sobre a comemoração da Semana da Arte Moderna de 1922 e quais exposições e eventos vão ser organizados e, eventualmente, o que esses museus estrangeiros poderiam receber ou como eles poderiam interagir. O nível de resposta tem sido mínimo.

77 Totem e Tabu (1914) concepção antropológica que Freud desenvolve e que depende fundamentalmente de uma certa imagem do ser humano primitivo.

78 Rousseau em “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens” (1999) elabora uma ideia positiva de natureza humana que se assemelha aos relatos dos povos nativos da América. Quando o historiador Ferdinand Denis elabora uma proposta de literatura brasileira, essa incorpora a problemática de Rousseau e aponta os indígenas nacionais como figuras autênticas nacionais.

cinocéfalos e as amazonas. Mas o bárbaro tecnicizado⁷⁹, que flui para as cidades é carregado de preconceitos e vai aos poucos dando corpo a um informe muito mais palpável e ativo do que a terra incógnita que serve de modelo romântico-idealista para uma nova identidade. Essa identidade marcará a sociedade brasileira no século XX, e possibilitará uma cultura de exploração.

O desenvolvimento das artes no período seguinte a 1922 perde sua característica elitista, em parte por decadência financeira, e, das novas gerações de artistas, boa parte vem de origens populares: dos imigrantes, Portinari; o Grupo Santa Helena, com uma estética antiacadêmica, mas não deixando totalmente o figurativo, o que vai facilitar o surgimento de um abstracionismo geométrico na década de 1950⁸⁰. O estudo do panorama cultural brasileiro até os anos de 1960 tem dado prioridade aos pintores engajados numa trajetória pós-cubista, com incrementos da arquitetura moderna e das publicações da revista portenha “Arturo”, cuja influência leva ao movimento concreto. O círculo da experiência da marginalidade, que foi tão agudo, calcadas na autoimagem multifacetada, com uma dose de autocrítica e irreverência muito afiada, construída com uma insubordinação que se anuncia e não se cala, parecia ter se esgotado, mas uma equação irreversível que é a ligada à produção cultural da década de 1960 mantém um contingente de questões que permanecem insolúveis. Nos anos de 1960 e 1970, movimentos como o Tropicalismo promoveram a retomada das figuras da transgressão: na música popular jovem, no cinema marginal, na apropriação dos clichês da cultura comercial pelas artes plásticas, por Antônio Dias, no cinema em “Bandido da luz vermelha” (R. Sganzerla, 1968), em “Matou a família e foi ao cinema” (J. Bressane 1969), na música “Tropicália” de Caetano Veloso, por exemplo. Essas são obras que expressam a revitalização das imagens de transgressão ou as figuras de transgressão anunciadas no manifesto antropófago de Oswald de Andrade (e também no manifesto “Pau-Brasil”) e que permanecem na arte brasileira como uma lógica de produção irreduzível, apesar das falhas nos modelos interpretativos e nos modelos de política que pretendiam arrancar o país da sua

79 Termos utilizados por Mário e Oswald de Andrade por provável influência das leituras da obra do Conde de Keyserling, “O mundo que Nasce”, de 1927.

80 Retornando às questões de inserção ideológica pelos museus e afins, a primeira Bienal de São Paulo premiou o suíço Max Bill com sua escultura abstrata *Unidade Tripartida*, dando aval institucional para a produção contemporânea.

herança colonial e de sua gênese europeia para a produção cultural.

A marginalização, então sob a égide do neoliberalismo, parece se tornar mais sombria, perdendo o vínculo de uma rubrica triunfante da arte brasileira dos seus períodos anteriores onde essas figuras eram mais irreverentes e autocríticas. Em lugar dessa arte possível e triunfante, surge, no circuito de interesse, a arte brasileira mais fundada na gambiarra, nos materiais mais estranhos, alçada por curadores nacionais e internacionais. Trata-se de uma narrativa meio que providencial como genealogia desta arte contemporânea brasileira e que, de certa forma, impõe essa genealogia a um processo que fazia seu discreto surgimento no próprio seio do neoconcretismo. Importante lembrar que na geração anterior, enquanto autores como Gilberto Freyre faziam a defesa do surgimento de uma cultura brasileira e sul-americana original e desvinculada da matriz europeia por entenderem que uma retomada do alinhamento com essa matriz faria da arte brasileira uma cópia meio canhestra da produção cultural daquele continente, teóricos europeus, como Gustave le Bon, entendiam esse distanciamento possível da arte brasileira da matriz europeia como uma degenerescência.

A ideia da formação na modernidade constitui um capítulo muito interessante que vem da tradição romântica alemã da *bildung* de Schiller⁸¹. Ao propor pensar o Brasil na chave dessa perspectiva de formação, os autores da geração de 1930 e 1940, entendem que esta modernização está indissociável da emancipação social e não apenas de uma integração econômica e política⁸². Indaga-se, portanto, quais seriam as condições desta nação jovem, com um fardo colonial, de se integrar no quadro das nações modernas, como as europeias e a americana? E também, quais seriam as chances de um país se modernizar com uma visão de emancipação social? Ou ainda, como já citado: qual é a condição de uma produção cultural

81 Expressa, por exemplo, na série de cartas redigidas entre 1794 e 1795 ao Príncipe von Augustenburg, denominadas "A educação estética do homem".

82 A questão do desenvolvimento espiritual, psicológico e social de um povo, no sentido de *bildung*, foi tratada nos anos posteriores principalmente pelos escritos de formação da nação em que intelectuais de grande estatura romperam com a escrita tradicional e deram uma nova guinada na abordagem historiográfica brasileira. Dentre eles, destacam-se Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936), Gilberto Freyre (*Casa-grande & Senzala*, 1933) e Caio Prado Jr. (*Formação do Brasil Contemporâneo*, 1942). Nesse contexto de estudo, emerge a questão da formação de um povo com autonomia cultural e política sob a herança da colonização e da escravidão do povo negro (SANTOS, s.d.). Questão tratada nas décadas subsequentes até serem retomadas de forma sistemática no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP, 1969) (WIKIPÉDIA [Centro Brasileiro de Análise e Planejamento], s.d.).

autônoma na situação de dependência?

São perguntas desse tipo que estão inscritas nas perspectivas herdadas pelo CEBRAP (1969), que se constituiu em plena ditadura⁸³. A análise crítica dessa geração de autores, como Celso Furtado, diagnostica um processo, senão um projeto, de constituição do subdesenvolvimento⁸⁴. Essa geração crítica traz o diagnóstico e também uma terapêutica, que seria esse viés de a cultura tropical se distanciar da cultura iluminista, do racionalismo europeu. Essa perspectiva traz também uma resistência ao projeto das Nações Unidas para a reintegração da América Latina no quadro da modernidade no pós-guerra⁸⁵.

Para esses autores parecia possível um desenvolvimento nesta ordem pelo viés da atuação da burguesia em consonância com as classes sociais. O golpe de 1964 revelará que essa burguesia prefere se aliar ao grande capital como sócio minoritário ao invés de se unir com as classes populares para um projeto autônomo. Sobram às figuras da marginalidade as operações de resistência. O uso da alegoria surge como elemento para interpretar esse momento, principalmente pelo viés do Cinema Novo de Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Artistas dessa época como Antônio Dias e Mira Schendel, nos anos de 1963 e 1967, utilizam, para uma perspectiva antinarrativa, figuras escatológicas beirando o informe, a ponto de se romperem. Os artistas faziam uso do rigor bidimensional com referências no projeto construtivo e um vínculo com a geração Neoconcreta, de Oiticica, Lygia Clark, mas evidenciando um desencantamento que tem certa relação com o

83 Ao dar crédito à informação contida em Saunders (2008, p. 154): “Numa noite de inverno do ano de 1969, nos escritórios da Fundação Ford, no Rio, Fernando Henrique teve uma conversa com Peter Bell, o representante da Fundação Ford no Brasil. Peter Bell se entusiasma e lhe oferece uma ajuda financeira de US\$ 145 mil. Nasce o Cebrap (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento)”, admite-se um alinhamento que explica a contradição.

84 É importante notar que dois projetos constitutivos da política brasileira para a formação cultural e política se destacaram nesse período. O primeiro deu-se em torno da figura de Caio Prado Júnior, marxista de formação com preocupação política nacionalista e de modernização do país; e outro no qual se destaca o protagonismo de Júlio de Mesquita Filho (jornal O Estado de S. Paulo), Armando Salles de Oliveira e Paulo Prado, com uma lógica liberal e segregacionista a começar pela fundação dos principais centros de formação universitária, como a USP, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL-USP) em 1934 e a Escola Livre de Sociologia em 1933, que inscreve a reforma educacional e cultural na lógica da derrota, do ressentimento e da revanche pelo esmagamento de suas forças na revolução constitucionalista de 1932 por forças que eles consideravam retrógradas e que tinham chegado ao poder em 1930. Cf. SIMAS, 2020; CARDOSO, 1982; SCHWARTZMAN, 2001.

85 Comissão Econômica para a América Latina (Cepal) da Organização das Nações Unidas (ONU), desde o “Manifesto latino-americano” (1949), elaborado pelo seu primeiro diretor, o argentino Raúl Prebisch, chamará a atenção para o “falso senso de universalidade” da teoria econômica elaborada nos países desenvolvidos (RICUPERO, 2005).

Nouveau Réalisme.

A fortuna crítica da ideia de formação está intimamente ligada à fortuna crítica das figuras da marginalidade. A alegoria coloca em curso elementos desconstrutivos que revelam a crise da teleologia da história através da produção cultural com suas imagens do disforme, do desmonte, do desajuste, da não sujeição dessa agenda humanista pelas figuras da marginalidade. Mas novamente esse quadro não se concretiza num processo de emancipação social. Os quadros da burguesia e das elites continuam a forçar uma aliança com o capitalismo mundial europeu e americano e suas culturas que se pretendem totalizadoras.

A ditadura militar, iniciada em 1964, foi o ápice da aliança para um projeto nacionalista que excluía as classes populares, afastando-as de qualquer projeto ou processo civilizatório. Na obra de Oiticica, em sua última fase, por exemplo, em que tudo se faz na tematização da precariedade, persiste um pensamento agudo sobre um projeto cultural brasileiro e autônomo. Apesar de existir uma potência no sentido nietzschiano nos elementos – tais como nos trabalhos por Beatriz Milhazes e Tunga (anos de 1980), que remetem à precariedade, ao desmoronamento, ao escatológico -, há na brasilidade ligada a projetos de desenvolvimento social uma dimensão agônica, e parece que a agenda nacionalista se revigora neste pleito, colocada em pauta por agendas sociais particularizadas. Tais particularidades vêm à tona na década de 1990 em forma de lutas por direitos iniciadas com a “era Collor” (1990-1992) e o controverso movimento dos Caras Pintadas, seguida de

[...] manifestações ocorridas no campo e nas cidades brasileiras como as marchas dos sem-terra e as ocupações de prédios abandonados nos centros urbanos pelos movimentos de moradia, os *Dias de Ação Global* entre 2000 e 2002, reunindo os voluntários e ativistas dos centros de mídia independente, estudantes, anarquistas, feministas, *punks*, socialistas, libertários e ecologistas radicais em protesto contra a ALCA, G8, FMI e Banco Mundial e a multidão cada vez mais ampliada e heterogênea, no evento anual da *Parada do Orgulho LGBT de São Paulo* (desde 1997) [...] com diferentes concepções de participação sócio-política e de público. (MESQUITA, 2011, p. 225).

O amplo uso das figuras da marginalidade atendia à experiência do dilaceramento pelos artistas visando desconstruir a figura alegórica de uma nacionalidade inter-racial, mestiça e homogênea como parte de um projeto com

visão totalizadora amplamente presente no discurso nacionalista. Enunciando a precariedade das relações sociais pelas relações formais dos materiais em proposições estéticas cuja linguagem é o esgarçamento e o dilaceramento, o que contribui para uma forma artística assentada em uma mistura de registros sem mediações.

Nos anos de 1990, essa precariedade brasileira retorna num quadro mais idílico, por exemplo, nos filmes “Central do Brasil” e “Carandiru”, que vão na contramão do deboche e da irreverência das figuras da marginalidade. Os filmes “O som ao redor” e “Aquarius”, já no século XXI, voltam a ressoar a pergunta sobre a possibilidade de uma produção cultural autônoma da condição de dependência e de uma herança colonial. A questão da autonomia no sentido social sempre tem a necessidade de vir pelo viés da transgressão e do desvio em face de um projeto nacionalista que tende sempre a se vincular às hegemonias de matriz europeia e americana.

Em resumo, o artigo de Hélio Oiticica “Aspiro ao grande labirinto” coloca em consonância a situação da produção cultural brasileira em regime de derrisão e de contestação da hegemonia totalizadora com o pensamento contemporâneo, por exemplo, da desconstrução com a emergência da *différence* no pensamento filosófico contra o *Welfare State*. Oiticica registra a perspectiva da construção⁸⁶ na ação, remetendo à tradição da poética construtiva dada por uma relação com o jogo e com a circunstancialidade da relação do sujeito com o espaço. O espaço não está dado, ele se faz na relação do sujeito com ele (Parangolés, Bólides Instalações, trans-objetos, que nos instam para que nos portemos de forma participativa e propositiva frente ao cotidiano que é um espaço travejado por forças alienantes). Em 1956, Oiticica inicia sua obra com os princípios da serialização, por exemplo, “Metaesquema 237”, e em 1960 produz a série “Grande Núcleo” (NC 3, NC 4 , NC 6), estruturas espaciais que procuram invadir o espaço do espectador de forma violenta. Na sequência de suas intervenções espaciais, cria a série bólides, que dará acesso às figuras marginais, por exemplo, “B33 Bólides caixa 18” “Homenagem a Cara de Cavalo”, 1965-1966, homenageia Manoel Moreira um suposto criminoso do

86 Persiste em Oiticica a tradição estruturalista e não podia ser de outra forma por ser um período do apogeu das teorias de Lévi-Strauss

morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, morto pela polícia aos 23 anos. Em plena ditadura militar, o artista olha para figura do marginal entendendo que no momento político⁸⁷ era muito complicado compactuar com a sociedade, seria melhor estar à margem. Em 1965, Oiticica cria os Parangolés⁸⁸, que apresenta pela primeira vez na exposição Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Suas capas seriam usadas por sambistas e instrumentistas da Mangueira, na exposição, mas, impedidos de entrar, realizaram a “obra festa” na parte externa do museu. Com a criação dos Parangolés, Oiticica inscreve-se nas intervenções urbanas com uma obra subversiva que coloca em ação o corpo do espectador. Nesse momento, inicia-se seu encaminhamento para a Tropicália⁸⁹, um retorno às ideias de Oswald de Andrade, principalmente à antropofagia, que vai questionar de forma violenta a relação entre alta e baixa cultura, imprimindo em seu discurso os temas bossa e palhoça.

Essa visão da participação social com a “presença sensorial intensificada do corpo como autêntico, imediato e resistente à captura ideológica” (BISHOP, 2006, p. 110, tradução nossa), de certa forma responsáveis pela construção de antinarrativas, se configura como uma singularidade da arte brasileira que hoje, num contexto em que convêm certa reescrita da história, pode ser encontrada em trabalhos teóricos como o de Claire Bishop (2006, p. 15)⁹⁰. As lacunas que essa produção cultural apresenta são a face da violência dos processos de modernização que tiveram lugar

87 No mundo está acontecendo a *Pop Art*, que é de certa forma um retorno à figuração. No Brasil, a influência da *Pop Art* acontece com grande viés político, algumas obras são quase panfletárias, jornalísticas.

88 Os Parangolés, criados em 1965, se constituem de panos e são restos de sua obra metaesquema, coloridos, presos com alfinetes, colocados da maneira que se quiser e a ideia é rodopiar com esse adereço. O Parangolé propõe três mudanças de relações do trabalho do artista: com a obra, da obra com público e do público com o espaço.

89 Tropicália, termo que definiu o período de resistência cultural à ditadura militar de forma bastante aguda, foi inaugurado pela instalação de mesmo nome de Oiticica, que consistia num ambiente composto por um labirinto no qual estavam dois penetráveis - PN2, 1966, *Pureza é um Mito*, e PN3, 1966/1967, *Imagético* - junto com plantas, areia, poemas-objetos, capas de parangolés e um aparelho de televisão.

90 “[...] although there are important examples of social participation in the historic avant-garde, it is not until the eve of the sixties that a coherent and well theorized body of work emerges: Situationism in France, Happenings in the United States, and Neo-Concretism in Brazil. [...] Hélio Oiticica and Lygia Clark shared an intense artistic dialogue throughout their careers. Excerpts of their correspondence below trace the evolution of their thinking, from interactive sculptural objects to group events that addressed external relations (Oiticica) and interior psychological states (Clark). For both artists, a key term was *vivências*, or lived experience: the body’s heightened sensory presence as authentic, immediate, and resistant to ideological capture” (BISHOP, 2006, pp.15; 110).

nos países de tradição colonial. Violência que produz a marginalidade de onde emergem as estéticas de transgressão que, por sua vez, ao se justapor aos modelos hegemônicos, impõem revisão das filiações e enfileiramentos resultantes de processos de irradiação socioculturais frutos da expansão imperialista europeia desde o século XV.

O uso de trajés alegóricos expõe uma forma intensamente convulsiva e irrompe na narrativa, conservando uma tradição construtiva, mas revivendo ou reativando a circunstancialidade do jogo presente nesta que é uma forma estética. A arte e outras produções culturais brasileiras nesses tempos, representam a irreverência em relação à alta cultura ou às tradições europeias. Tudo se dá pela evidenciação das figuras da derrisão, do deslocamento que quebra o paradigma da filiação. Processo iniciado e atuante desde a presença das figuras da malandragem mais percebidas no século XIX e início do século XX.

Nos anos de 1990, durante um curso de arte contemporânea ministrado na Oficina Cultural Oswald de Andrade, o artista brasileiro Wesley Duke Lee⁹¹ relatou uma de suas experiências ao ser convidado para o pavilhão do Brasil na 33ª Bienal de Veneza⁹², em 1963. Duck Lee relata que após todo o trabalho pessoal de preparação da obra no Brasil, do transporte e da montagem na sala designada, observou que, durante a abertura da exposição, os *marines* norte-americanos distribuíam material sobre os artistas estadunidenses expostos na mostra. Constatou que os EUA tratavam como questão de Estado esse processo de participação em mostras internacionais. Outra questão que tomei conhecimento nos anos de 1990 foi o relato do artista brasileiro Quissak Jr. sobre a retirada de sua obra “Polípticos Móveis Gênese da Bandeira Nacional e Bandeira Brasileira” da 9ª Bienal Internacional de São Paulo em 1967⁹³. Segundo o artista, apesar de ter participação

91 Duke Lee ganhou o prêmio internacional de pintura da 8ª Bienal de Tóquio. Em 1965, realizou uma exposição individual na Tokyo Gallery, principal galeria do país. Em 1966, sua pintura *Trapézio ou uma Confissão* foi exposta no pavilhão do Brasil na 33ª Bienal de Veneza.

92 A presença do Brasil em Veneza foi inaugurada, em 1950, pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo sob direção de seu fundador, Ciccillo Matarazzo, passando a ser oficialmente o responsável pela seleção das obras enviadas a Veneza até 1963. Após essa data, a Fundação Bienal, recém-fundada também por Ciccillo e separada do Museu, passou a coordenar essa atividade. Cinco anos mais tarde, em 1968, com o agravamento dos problemas de saúde de Ciccillo, a representação brasileira em Veneza passou a ser organizada pelo Ministério das Relações Exteriores, até 1993, quando a Fundação Bienal de São Paulo retomou a tarefa.

93 “Em 22 de setembro de 1967, a Bienal da arte pop foi inaugurada sob uma polêmica já prevista: o governo militar, regido então pelo marechal Costa e Silva, retirou duas obras que “feriam” as

de um grande número de artistas brasileiros (inclusive Duke Lee), a retirada de sua obra e a premiação de *“Tree Flags”*, de Jasper Johns, foi um ato político contrarrevolucionário de alinhamento com os EUA e que foi soterrado pela euforia dos novos artistas mais preocupados com as questões estéticas determinadas pelos museus do que com toda uma estética da subversão que estava na contramão do sistema⁹⁴. Embora Quissak tenha continuado em sua militância cultural, esse fato determinou o fim de suas experimentações artísticas e provavelmente levou-o a desenvolver um câncer bastante virulento, o qual acompanhei durante conversas em sua casa em Guaratinguetá e nas salas do Hospital das Clínicas enquanto esteve ali internado.

A segunda metade do século XX sofreu uma mudança de perspectiva nos campos sociais⁹⁵. As artes, de maneira geral, conservaram a perspectiva das vanguardas históricas e do aporte da experiência real e atual, mas a condição foi a da performatividade, a relação que as coisas estabelecem a partir de si em contato com o meio em transformação. A ciência está para a abstração assim como a arte está para a singularidade. O evento e o acontecimento passam a fazer parte dos fatos a serem narrados e formam o conteúdo da arte em uma injunção do corpo da obra e do corpo do observador. O objeto de arte se reaproxima do objetivo da vida, mas, com uma mudança na performance corporal⁹⁶, a questão da percepção coloca o artista como parte do problema. O espaço muda em função do deslocamento, que por sua vez afeta a percepção. A arte minimalista surge na década de 1960 agregando as aspirações da ocupação do espaço da vida pela arte e das aspirações

autoridades e a constituição brasileira: uma pintura da brasileira Cybele Varela, considerada antinacionalista, e a série Meditação sobre a Bandeira Nacional, de Quissak Jr., que utilizava o símbolo para fins não patrióticos (BIENAL, s.d.). Ver também: AMARANTE, Leonor. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Projeto, 1989, p. 157.

94 1967 foi o ano de estreia do filme *“Terra em Transe”*, de Glauber Rocha, da reestrela da peça *O rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1933, com montagem direção e encenação de José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina que ficou conhecida internacionalmente. Foi também o ano da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM - RJ, onde foi apresentada a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, além de ser o ano da morte de Che Guevara e do ápice dos festivais de música da TV Record, que trazem a subversão pelas canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

95 Observada, por exemplo, em expressões como “pós-modernidade”, termo popularizado em 1979 pelo pensador francês Jean-François Lyotard em que detectava um período em que todas as grandes narrativas (visões de mundo) entram em crise e os indivíduos estão livres para criar tudo novo; e “modernidade líquida”, cunhada por Zygmunt Bauman para definir o tempo presente da fluidez como o principal aspecto do estado dessas mudanças.

96 Na referência de Alberto Giacometti: *“Homem apontando”* (1947), as figuras perdem a base e colocam os pés no chão. Ao final da guerra: desilusão, corpo assediado, corroído.

relacionais experienciadas pelo trato materialista do concretismo, bem como o aporte conceitual que impõe um limite temporal espacial como condição para a criação. Nesse sentido, a historicidade cria marcos mais seguros que a espiritualidade⁹⁷.

Ao se discutir arte, frequentemente se discute forma e não conteúdo. No entanto, arte é frequência e por esse viés a produção artística do século XX pode ser revisitada sem os parâmetros que normalmente determinam a historicidade da arte, a saber: a linha cronológica e o fechamento dos campos. Essa ruptura, pelo menos, as vanguardas conseguiram iniciar com sucesso. Pela interessante ótica das associações livres, fundamentadas num conhecimento que permite e arrisca colocar em linha (ou em constelação) aquilo que não se pertenceria por uma lógica funcionalista, é possível pensar, por exemplo, que para abordar a questão da forma é possível relacionar o arquiteto de renome Frank Gehry, totalmente autônomo no campo da arquitetura e que se rebela contra o conceito de que a forma segue a função, com a gravação da sonata nº 32 Opus 111, de Beethoven, por Brendel, onde se percebe que, aos poucos, a sonata se transforma em *jazz*. Isso se refere à preexistência de um movimento de consciência que se converte em criações que rompem com a temporalidade.

Pode-se falar de escultura, arquitetura, pintura ou instalação, mas as convergências estão por toda parte: O oitavo álbum de estúdio da banda britânica de *rock* The Beatles, “*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*”, de 1967, disco que une música popular e erudita; o filme “O anjo Exterminador,” de Luis Buñuel⁹⁸, sobre fronteiras invisíveis e intransponíveis que enclausuram e separam o sujeito do corpo social; o livro “A Invenção de Morel”, de Adolfo Bioy Casares, romance publicado em 1940 que abriu o caminho para o gênero de ficção científica na América Latina.

A arte minimalista está atenta para o que está acontecendo e, neste caminho, vai desaguar no *site specific*. Minimal não se refere a tudo que usa poucos recursos, é um termo que foi utilizado por Richard Wollheim, em 1965, para referir-se às

97 Artistas como Yves Klein, figura importante do Novo Realismo nos anos de 1960, participou de uma vanguarda ligada a uma atitude humanista que punha em causa as propostas abstratas e os valores não-figurativos da época, principalmente na pintura norte-americana, sob a égide de Clement Greemberg.

98 Cf. 50 anos de O Anjo Exterminador. Cinema em Cena. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/508/50-anos-de-o-anjo-exterminador>. Acesso em: 12 jun. 2022.

pinturas de Ad Reinhardt e outros objetos de alto conteúdo intelectual, mas de baixo teor formal ou de fabricação, tais como os *ready-made* de Marcel Duchamp. Portanto, não é uma categoria, mas um estado momentâneo da arte, que a insere também como pesquisa no campo acadêmico. Os artistas desse período em diante passam a escrever sobre seus trabalhos e processos e estão em condição de debater com o crítico⁹⁹, ao invés de equacionarem suas obras à do crítico e vice-versa por exemplo, Robert Morris, artista bastante intelectualizado, foi um dos grandes pensadores da escultura. Revistas voltadas para o campo das artes como a *Artforum*¹⁰⁰ e *October Journal*¹⁰¹ passam a ser mediadores da posição dos artistas e dos críticos. Afinal, entendemos que não existe uma teoria adequada para as ciências sociais e muito menos para as artes.

As coisas assimiladas são parte de experiências muito pessoais. Teorias são genéricas por definição, enquanto que as experiências não necessariamente o são. O rastro do processo é captado muito mais amiúde pelos artistas, mesmo que este seja um gesto da industrialização e identifique o espaço como ação negativa¹⁰². Alguma coisa está ausente, mas as marcas no espaço aludem à sua presença como remissão pelo gestual ao processo de sua própria feitura. O texto de Robert Smithson “*A tour of the monuments of passaic*” traz a compreensão de que o arranjo dos materiais tem uma configuração de exposição geológica ou de algum tipo de projeto científico. Importa para suas intervenções artísticas a dinâmica dos fluidos e dos fluxos, a inconstância dos materiais na sua relação com a gravidade. Também a dinâmica de crescimento natural e geológico, peso, pressão atmosférica, deslizamento natural e artificial. Smithson frequentava feiras científicas na sua

99 Num dos principais embates neste campo está a crítica de Michael Fried que ataca o minimalismo pelo seu aspecto de teatralidade em seu artigo “*Art and objecthood*” (1967) e Rosalind Krauss, que em “*Allusion and Illusion in Donald Judd*” (1966) procura expor a incompatibilidade entre os argumentos de Judd e sua obra no que diz respeito à ausência de ilusão em favor da materialidade do objeto. O próprio Donald Judd rebate as críticas de Fried em seu artigo “Objetos específicos”, escrito segundo Judd em 1963, mas publicado originalmente em *Arts Yearbook 8* (1965), que é central para a poética do minimalismo. Essas proposições tiveram desdobramentos futuros, a exemplo de “O que vemos, o que nos olha” (2010) de Georges Didi-Huberman.

100 *Artforum* was founded in 1962 in San Francisco by John P. Irwin, Jr. [...] The next publisher/owner Charles Cowles moved the magazine to Los Angeles in 1965 before finally settling it in New York City in 1967, where it maintains offices today (WIKIPÉDIA [Artforum], s.d.).

101 *October* is a peer-reviewed academic journal specializing in contemporary art, criticism, and theory, published by MIT Press. It was established in 1976 in New York by Rosalind E. Krauss and Annette Michelson, who left *Artforum* to do so (WIKIPÉDIA [October], s.d.).

102 Negativa no sentido contrário ao positivo, posto que consideramos o negativo no sentido hegeliano de diferença nas outras partes do texto.

infância e isso vai influenciar seus trabalhos como *site* e *non site*.

O texto dos artistas permite um estudo comparativo entre a produção artística das décadas de 1950 e 1960, nos EUA, com a arte minimalista nas teorizações de artistas como Donald Judd, em especial no seu texto de 1965 “*Specific Objects*”, e nos críticos como Fried e Kaus, com a produção neoconcreta brasileira da década anterior, teorizados pelos próprios artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark e por Ferreira Gullar. Principalmente no texto “Teoria do Não-objeto”, de 1960, Gullar demonstra que a arte brasileira já antecipava as questões do minimalismo nos anos de 1950. Além disso, na perspectiva de Mário Pedrosa, “o Brasil participa não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo Concretismo e, sobretudo, do Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do Op e mesmo do Pop” (PEDROSA, 1998, p. 355).

Em oposição ao primado da estética e da exaltação da plasticidade na Arte Moderna, escreve Pedrosa: “nessa fase de arte na situação de antiarte, de arte pós-moderna, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais” (PEDROSA, 1998, p. 355).

O início dos anos de 1970 foi o ápice dos anos de chumbo para a sociedade brasileira, em especial para seus atores sociais vinculados aos projetos de desenvolvimento social, como a esquerda nascente, remanescentes da política que recolocou questões de distribuição como a reforma agrária. Foi também o início da intervenção urbana como uma espécie de ruptura mais profunda na categoria de obra de arte, em que a resistência à redução da arte à forma ou mercadoria se alinha com a resistência à modernização imposta pela direita que assumiu a forma da repressão generalizada. Em seu primeiro momento há a busca de espaços alternativos para uma expressão fundada num caráter ético e existencial irreconciliável com a política de opressão. Portanto, caracteriza-se como arte de guerrilha que, segundo Ricardo Fabbrini, se dá “como desdobramento do projeto construtivo brasileiro”, em especial, a “inflexão Neoconcreta”, que trouxe à baila a “radicalização da ideia de fruição artística ou de participação do público, presente tanto na ‘Teoria do Não-Objeto’, de Ferreira Gullar, de 1960, como no ‘Esquema geral da Nova Objetividade Brasileira’, de Hélio Oiticica, de 1967” (FABBRINI, 2021).

Nesses termos, são exemplares “As Trouxas Ensanguentadas”, por exemplo, que foram espalhadas por Artur Barrio pelas ruas do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, em 1970, e a intervenção limite de Cildo Meireles, “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso”, que, em 21 de abril de 1970, queima galinhas vivas em referência ritualística aos mortos pela ditadura. Outro exemplo é a intervenção urbana do artista francês Fred Forest¹⁰³, em outubro de 1973, “O Branco invade a cidade”, realizada durante a apresentação da 12ª Bienal Internacional de São Paulo.

103 Nascido na Argélia em 1933 e radicado na França, Forest começa sua produção de vídeo-instalações em que interagem diversas mídias como o telefone, o vídeo, o rádio, a televisão e o computador. Suas ações são, na maioria, apropriação dos meios de comunicação, tais como jornal, TV, rádio, internet para criação de circuitos paralelos ao circuito midiático ou artístico instituído. No Brasil desenvolveu uma série de ações nas décadas de 1970 e 1980, época em que despontavam as experimentações com novos meios para a criação artística, tais como vídeo, computador, xerox e serigrafias, movimento que teve o fundamental incentivo de Walter Zanini como fundador e diretor do MAC-USP. O artista teve participação na 12ª Bienal de São Paulo, em 1973, a convite de Vilém Flusser, época em que apresenta também, em circuito paralelo, as intervenções: “O Branco Invade a Cidade” (outubro de 1973) e “Passeio Sociológico no Brooklyn” (novembro de 1973).

Imagem 4 – O Branco Invade a Cidade; intervenção do artista francês Fred Forest pela rua Direita no Centro de São Paulo. São Paulo, outubro de 1973



Fonte: *Site* do artista. Disponível em: <http://www.fredforest.website/actions/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

A intervenção consistiu no deslocamento do artista pelas ruas de São Paulo – Largo do Arouche até a Praça da Sé – simulando uma passeata em que pessoas carregavam cartazes em branco. Essa ação afrontou diretamente o regime militar, causando a prisão do artista. Forest faz parte de um grupo de artistas e pensadores, pioneiros da telecomunicação e da arte telemática, que deixaram de ignorar o profundo impacto e transformação que os meios de comunicação e a tecnologia de imagem produzem na vida cotidiana, incrementando uma outra dimensão da realidade. Cabe ainda citar o surgimento da arte postal que, nos anos de 1960 e 1970,

[...] representava um processo de descentralização artística no qual as mensagens podiam ser enviadas para qualquer canto do mundo em contraste com os “corretos” polos hegemônicos implantados depois da Segunda Guerra Mundial, quando um sistema de galerias, museus, críticos e curadores controlava um aparato restrito de marketing e prestígio (FREIRE, 2015, p. 27).

O tensionamento máximo do conceitualismo, que de certa forma integra o mundo subalternizado, acentua o viés dissensório de parte da produção cultural do período, que inclusive é marcado pelo caráter intelectual, efêmero e, portanto, documental que “se mantém invisível à arte comercial” (FREIRE, 2015, p. 23). O conceitualismo verterá em movimento de intervenção urbana para fora da arte. Isso se deu sem, no entanto, haver tempo suficiente para “uma elaboração teórica capaz de dar subsídios para ancorar um movimento de aproximação crítica” (FREIRE, 2015, p. 20) e produzirá algo como um retorno festivo nos anos de 1980, marcado por pautas mais amenas, de reconciliação, enfim, de consenso.

O segundo momento se dá no final dos anos de 1970 e nos anos de 1980 com o arrefecimento da repressão política e caracteriza-se por intervenções urbanas menos impactantes, quando grupos brasileiros passaram a realizar trabalhos semelhantes ao de Fred Forest, inspirados pelas novas ondas tecnológicas e comunicacionais, tomando o contexto urbano como suporte de intervenções performática-artística-midiáticas¹⁰⁴, como é o caso dos grupos 3NÓS3 (*Ensacamentos*, 1979; *Viajou Sem Passaporte, Trajetórias*, 1979)¹⁰⁵; Atelier Mãe's Janaina (*Roubo da Escultura*, 1979); e Manga Rosa (*Sinalização (D)formativa*, 1982).

Nessa nova conjuntura, a produção dos coletivos brasileiros não está mais focada apenas nas relações com o espaço urbano, mas em intervenções em contextos específicos, políticos e sociais, em tempo de singular e inevitável prolongamento das mídias digitais (RAMIRO; HUDINILSON JR.; FRANÇA, 2017, p. 11).

Essas são intervenções urbanas comprometidas com a transformação política, social e econômica da realidade brasileira¹⁰⁶ e que, de certa forma, se distanciam dos impasses do conceitualismo do período anterior e se abrem para a

104 Os coletivos formados na época participaram de um movimento mais amplo iniciado no final dos anos de 1960 e durante o início da década de 1970, quando artistas brasileiros propõem novas linguagens, como os *happenings* e as instalações. Com influência europeia e estadunidense, esta geração, composta por artistas como Wesley Duke Lee (1931-2010) e Nelson Leirner (1932), pensa obras com a participação do público - na esteira do neoconcretismo de Hélio Oiticica e do conceitualismo de Frederico Moraes. Procurando romper os limites entre arte e vida, os artistas ocupam ruas, parques e outros espaços públicos e fazem uso de materiais não convencionais, como plástico e terra (3NÓS3, 2022).

105 Ver: BERTUCCI, 2015, pp. 57-104.

106 Ver: BERTUCCI, 2021.

reconfiguração em torno do sistema das artes. Isso é efetivamente verificado com o retorno da pintura e a aproximação das intervenções artísticas com o espaço dos museus e das galerias, como é o caso dos grafites de Alex Vallauri¹⁰⁷, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler Jr., Tadeu Jungle, entre outros, e, principalmente, de uma gestão da nascente arte contemporânea brasileira sob o olhar cúmplice da transgressão, como o caso de Walter Zanini à frente do MAC-USP desde 1963, a partir de quando:

[...] transformou o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo numa instituição voltada não apenas para a preservação, a apresentação e a expansão dos três núcleos doados, mas, sobretudo, para a intervenção na vida cultural da cidade e do país e para a divulgação das tendências artísticas que começavam a afirmar-se na década de 1960 (FABRIS, 2009, p. 13).

A ação desses grupos alinha-se ao surgimento do *ativismo*, que diz respeito a intervenções artísticas fundadas em questões sociais emergentes na cidade. A partir dos anos de 1990 e das primeiras décadas do século XX, são observados movimentos crescentes de coletivos, a exemplo dos coletivos: Bijari (1997), Cobaia (2004), ContraFilé (2000), EIA (2004), Esqueleto coletivo (2002), Nova Pasta (2000), Ocupeacidade (2006), Projeto Matilha (2007) e, especialmente, o coletivo Frente 3 de fevereiro¹⁰⁸ (2004), e depois de coletivos engajados em políticas sociais com amplo uso das plataformas de compartilhamento, a exemplo do coletivo Preta Performance (2016), analisado neste trabalho.

1.3 Intervenção Urbana Durante o Período da Pandemia

As análises de algumas intervenções urbanas realizadas durante a pandemia mundial de COVID-19 surgida no início de 2020, visa refletir sobre o uso da cidade

107 Artista de origem etíope e de cidadania italiana, radicado no Brasil, dedicou-se a variadas modalidades de produção artística tendo como base técnicas gráficas. No final dos anos de 1970, investe na grafiteagem em espaços públicos da cidade de São Paulo reproduzindo imagens *kitschs* sofisticadas e facilmente estetizadas com as quais acessou Museus e galerias. Um de seus trabalhos mais famosos é a obra *Casa Grafite* (1985), realizada para a 18ª Bienal de São Paulo. Apelidada de “Festa na Casa da Rainha do Frango Assado”, a instalação era uma espécie de casa decorada com ícones de sua produção gráfica que espalhou pela cidade de São Paulo durante mais de uma década.

108 Os nove coletivos estiveram presentes na exposição “Na Borda: nove coletivos e uma cidade” apresentada no Sesc Consolação em São Paulo de 02 de julho a 11 de agosto de 2012. O coletivo “3 de Fevereiro” foi formado no ano de 2004 e dedica-se ao trabalho de denúncia do racismo policial (LIMA, 2012).

em condições que ela é negada aos corpos. São relacionados alguns gêneros específicos de ocupação do espaço público que tiveram lugar durante as fases mais críticas de restrição da mobilidade e do convívio social. O conjunto de análises se baseiam também na ideia de antimesura¹⁰⁹ para descrever conceitualmente as ações de resistência específicas à política de restrição.

O recorte é a cidade de São Paulo com análise das assemblagens com a figura de Marielle Franco e de “12 Apóstolos do Genocídio” e as intervenções: “Anti carreata”, realizada na Avenida Paulista em agosto de 2020 pelo artista plástico Nuno Ramos, pelo diretor teatral Antônio Araújo e pelo cineasta Eryk Rocha, intervenção comissionada pela 11ª Bienal de Berlim, além de um conjunto de projeções mapeadas que se utilizaram de empenas cegas do centro da capital paulista como suporte. Também será analisada “A Bruxa Italiana Dança contra o COVID-19” – em que a arquiteta e bailarina italiana Ester Annunziata, vestida de preto, dançou a *pizzica* no mosaico da famosa *Lupa di Lecce*, na Piazza Sant’Oronzo. As obras indicadas são analisadas para demonstrar a ressonância entre os diferentes grupos sociais, em âmbito mundial, sob as mesmas medidas restritivas. São algumas ações direcionadas intencionalmente à conflagração de conflitos para estabelecer modos de resistência em consequência de transformações nas estruturas sociais que podem legitimar medidas políticas radicais que excluem processos de negociação mais amplos. Esse é o ponto de vista do filósofo Giorgio Agamben, que corrobora com seus estudos sobre estado de exceção, que no presente contexto foi objeto de severas críticas por conta de seu artigo “*L’invenzione di un’epidemia*” (2020)¹¹⁰.

109 No transcurso da história, a reação contrária às medidas restritivas e outras de combate a pandemias ou à iminência delas. É notória, entre outras, a violência contra o epidemiologista Ricardo Jorge que no momento da peste bubônica na cidade do Porto, em 1889, foi expulso da cidade e ameaçado de apedrejamento pela população por tentar impor medidas de contenção. O principal combate às pandemias são as imunizações pelas vacinas, introduzidas como técnica imunológica no ocidente por Lady Mary Montagu no final do século XVII. No Brasil – apesar de ter se iniciado com uma verdadeira convulsão social tendo a cidade do Rio de Janeiro como epicentro no que foi a Revolta da Vacina de novembro de 1904, causada por medidas autoritárias do médico sanitário Oswaldo Cruz, diretor geral da saúde pública à época, e o incentivo da mídia – o processo de imunização tem sido um sucesso a partir dos anos de 1970, como o Programa Nacional de Imunizações (PNI), desde então citado como referência mundial para campanhas de vacinação. Cf.: RIO DE JANEIRO (Cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **1904**: Revolta da Vacina. A maior batalha do Rio/Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101424/memoria16.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2002

110 No artigo intitulado “A invenção da pandemia”, publicado em 26 de fevereiro de 2020, o filósofo Giorgio Agamben alerta para o que afirma ser mais uma vez a tendência crescente de usar o Estado

As cidades contemporâneas em termos de consumo e integração às determinações particularistas de enquadramento de seu capital cultural são generalistas, como sugeriu Rem Koolhaas¹¹¹. Essa visão é decorrente de uma amplitude macro dimensionada, própria da subsunção de um foco universalista de sua proposição que exclui as particularidades. Mas, no plano próximo, o qual destaca suas gramáticas singulares, essa generalidade se desvanece dando lugar a um conjunto de complexidade indecifrável. Trata-se de um fator decisivo para entender que, quando a cidade passa a sofrer intervenções em grande escala por medidas gerais, externas e não consensuais, conseqüentemente ações de resistência também em grande escala passarão a acontecer. Os exemplos disso são o que consideramos antimesura, como ação de não continência às regras gerais e as medidas restritivas, em prol do controle da pandemia por pessoas e grupos em suas expressões singulares e ampliadas por aparatos cênicos, tecnológicos, midiáticos, comunicacionais e estéticos, entre outros. As ações demonstram em sua face mais visível o vínculo entre as expressões estéticas e as formas das relações sociais do cotidiano.

Como exemplo dessa ordem de acontecimentos, que traz ressonâncias de movimentos antimesura acontecidos em Portugal e Espanha, logo nas fases iniciais da pandemia, podemos citar no Brasil as carreatas de setores elitistas da sociedade pedindo a volta ao trabalho de seus funcionários, os bares lotados no centro da cidade assim como nos bairros mais classe-média, as festas *funk* das periferias e declarações nas redes sociais por grupos que se recusam a adoção de medidas

de exceção como um paradigma normal de governo. “Agamben publicou um artigo no final de fevereiro em que negava a gravidade do problema que vinha se espalhando pelo mundo. A seu ver, a pandemia servia como pretexto para a instauração definitiva de um estado de exceção. Essa ideia foi contestada por intelectuais e pela imprensa e obrigou o autor a uma série de esclarecimentos” (JARDIM, 2020). Escrito no contexto inicial da pandemia, esse artigo gerou polêmica principalmente por considerar as medidas de contenção do vírus da COVID-19 como irracionais e imotivadas. Agamben escreveu mais três artigos, intitulados: “Contágio” (11 de março de 2022); “Esclarecimento” (26 de fevereiro de 2020) e “Reflexões sobre a Peste” (27 de março de 2020) para defender sua posição frente às incompreensões geradas. Os artigos estão disponíveis em: <https://bazardotempo.com.br/giorgio-agamben-e-a-pandemia-subsidios-para-um-debate/>. Acesso em: 16 jun. 2022. No Brasil, um ponto culminante da questão foi a crítica da filósofa Yara Fratelli, expressa no artigo “Agamben sendo Agamben: o filósofo e a invenção da pandemia”, seguido de réplica elaborada por Carla Rodrigues, Ana Carolina Martins, Caio Paz, Isabela Pinho e Juliana de Moraes Monteiro no artigo: “Agamben sendo Agamben: por que não?” e tréplica de Fratelli intitulada “Essencialismos filosóficos e ‘ditadura do corona’: sobre Giorgio Agamben, mais uma vez”. Os artigos estão disponíveis em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/05/12/agamben-sendo-agamben-o-filosofo-e-a-invencao-da-pandemia/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

111 Ver nota 27. Confira também: JEUDY, 2005, pp. 98-99.

como o uso de máscaras e buscam influenciar a opinião pública. As intervenções urbanas são modelos operativos de dois termos constantes na trajetória histórica das cidades: 1) ações institucionais, permitidas e agenciadas por figuras públicas com capital público, normalmente com grande abrangência midiática e garantias de retorno de um capital político para a gestão em exercício e 2) as manifestações que são disruptivas, como o pixo, os grafites, as colagens e as projeções nas fachadas e empenas cegas dos edifícios, pontes e outras ações ativistas. Portanto devemos inscrever o conceito de antimesura nesses dois termos.

Intervenções urbanas são interferências no fluxo da cidade, dadas por formas diferentes de ocupação que alteram a percepção e as relações. As ocupações variam seus gêneros e constroem narrativas próprias que podem se vincular ao cotidiano da cidade, mantendo uma periodicidade e tornar-se prática cultural. As que não se vinculam, são normalmente transgressivas e podem ser criminalizadas.

Em tempos mais recentes ampliou-se a tradição de espaço controlado, o que favorece manifestações a favor da ordem ou de figuras ligadas à legalidade como as elites com seus marcadores simbólicos. Diante disso as intervenções passaram a agregar um teor de disputa por narrativas e nomeação que implica adotar medidas de conquista e o domínio de seus significados. Assim, o antagonismo em relação aos direitos de ocupação e uso da cidade cria território de disputa que destacam uma permeabilidade entre o político e o estético. Algumas ações, então, se dão pela linha mais aguerrida, no sentido de inscrição constante do dissenso como mecanismo de negociação das narrativas e dos direitos na instância política. Enquanto que outras buscam as formas de consenso para o ambiente das relações, sempre com escamoteamento das contradições por um forte aparato espetacular, jurídico e midiático.

As formas de intervenção urbana ao longo da segunda metade do século XX ampliam a agenda das vanguardas artísticas e do Modernismo em seus momentos iniciais¹¹² com a oposição, senão a substituição, da crítica política – dada majoritariamente pelas formas de manifestações sociais – emanada dos comícios, dos manifestos, dos ajuntamentos em portas de fábricas, das greves e dos movimentos estudantis com seus panfletos pela inclusão da crítica estética no

112 Verificar o subcapítulo desta tese “1.2.3 Retrospectiva da intervenção”.

sentido de buscar por emancipação também da criatividade e da subjetividade¹¹³. Nesse sentido, observamos que cada termo da atual luta social busca construir enunciados próprios, se acercando do que está muito próximo e excluindo as possibilidades de novos laços sociais ou mesmo comunitários. Esse fator favorece as formas de consenso tuteladas pelo Estado e as ilusões dos que servem ao capital acreditando combatê-lo. É particularmente notório que o espaço da crítica, cujo território urbano era ocupado quase exclusivamente por atores ligados às justiças sociais, agora divide e perde esse espaço para a classe média, ligada aos grandes capitais, o que chamamos de “direita”.

A circunstância das intervenções da direita, desde 2010, no Brasil, marca a ascensão, nesse lado do espectro, de novos sujeitos que se justapõem aos historicamente vinculados ao regime ditatorial-militar. São notoriamente de interesses políticos de grupos sociais e tem se apropriado dos espaços públicos e de recursos operacionais à maneira normalmente utilizada pela esquerda. O estético, por exemplo, evidentemente marcado pelo espetáculo, num sentido que parece dar continuidade aos apelos do consumo, das propagandas e afins. Essa operação faz a própria opção política tender para algo que se determina como ativo de consumo, sem grandes relações com as questões sociais, como a distribuição de bens, recursos e direitos.

Os corpos historicamente limitados em função do próprio projeto urbano de controle capitalista, agora são impedidos de circular pela gestão institucional de algo que não é só corpóreo, embora invisível, mas também virtual, porque acontece no espaço midiático como um corpo impalpável constituído tecnicamente em nível de dados, imagens e indicadores. A imaterialidade do vírus tangencia a realidade, produzindo mais um acontecimento do que um corpo, mais uma relação do que uma singularidade material. No entanto, rompe com a lei que circunstancia os corpos à ocupação de seu lugar em disputa constante com outro corpo. Sua existência compactua com os interesses de uma lógica comercial, essa que se dá pela ocupação do corpo do outro para destituí-lo da vitalidade.

Quando se agrega ao corpo situado no espaço urbano, formas que

113 Apontamos aqui que a luta pela emancipação operária seria também uma luta por novas experiências de vida e pela expansão das capacidades individuais, rompendo os antigos elos comunitários e a hierarquia nas formas de ver e sentir característica da identidade operária.

potencializam o discurso e ampliam o significado, alarga-se também sua penetração na subjetividade sendo capaz de causar o choque necessário para a divulgação na comunicação de massa. Nesse sentido, percebemos que a forma estética é cada vez mais efetiva no discurso da rua, mesmo envolta nos parâmetros do espetáculo, algo a que o público está não só acostumado, mas treinado. A forma produzida pela legalidade ou legitimidade institucional tem sempre envolvimento das grandes mídias, assim, envia mensagens difíceis de serem contestadas por diálogos e outros recursos críticos que dependem de maturação. Por outro lado, sua ampla circulação impede o aparecimento de outras mensagens capazes de criar fraturas e evidenciar falsos propósitos desses eventos.

1.3.1 Aspectos gerais da imagem na rua

A grande maioria das colagens conhecidas também como lambe-lambe são aplicadas em lugares públicos de grande circulação e que possuem superfícies apropriadas como, por exemplo, em São Paulo, nas colunas das vias elevadas do Metrô Norte-Sul, no trecho de Santana, e na via elevada conhecida como Minhocão, na via Radial Leste e 23 de maio. Mas a colagem é um procedimento criativo de divulgação e intervenção que ocupa cada pequeno espaço da cidade nas mais variadas formas e tamanhos. A emergência da letra ou propriamente da palavra que anuncia tornou-se preponderante na vida da cidade. Relacionado à publicidade, com o entretenimento, com a arte e com a transgressão política, marca uma forma de intervenção com uma longa tradição na cidade.

Toda a profusão de informação em placas indicativas de trânsito, letreiros luminosos, cartazes, pôsteres, faixas, monumentos, propagandas em *outdoors*, fachadas de lojas e diferentes formas de anúncios inscrevem-se na forma da intervenção que, em maior ou menor grau, nos atinge e se inscreve em nossa subjetividade. São formas que cresceram junto com um olhar superficial para as imagens, desenvolvido principalmente pelo cinema e pela televisão. As formas mais criativas de intervenção pela colagem se imiscuem entre as voltadas para o utilitarismo e, por vezes, criaram obras de grande destaque e poder de subjetivação, como as *assemblagens* com a frase “Mais Amor por Favor” de Ygor Marotta

analisadas no capítulo 2.

A colagem proporciona o choque, numa mesma superfície, entre elementos e dimensões heterogêneos e conflituosos. Essa tradição se amplia com o desenvolvimento e popularização dos sistemas de impressão gráfica, mas na cidade divide suportes e mantém vínculos com os seus métodos mais populares feitos diretamente com tinta sobre a parede e o estêncil, que se utiliza de padronagem recortada em PVC e aplicação com *spray*, esponja ou pincel. Fazer confluir elementos dessa forma acessa-se o livre fluxo de consciência podendo expor, à consciência, uma realidade oculta e o sentimento de culpa em relação a uma realidade negada. O conhecimento de uma condição, no entanto, está longe de provocar o desejo de mudá-la, fato que o mundo atual ratifica de maneira assustadora.

A tomada da cidade de São Paulo como suporte de propagandas comerciais pelos interesses privados foi reduzida drasticamente com a lei da cidade limpa¹¹⁴. Esse processo, que parece ligado a uma devolução da cidade aos seus praticantes, na realidade, entende-se também pelo seu oposto: diretrizes gerais de embelezamento e cercamento dos espaços públicos para que a cidade possa se tornar um atraente ativo de troca no grande mercado mundial. Entendendo que o espaço público está essencialmente vinculado à reprodução das relações sociais de produção (LEFEBVRE, 2008, p. 34), registra-se, portanto, em São Paulo, nesse período pós anos de 1990, um exemplo de intensificação da apropriação do espaço que os habitantes constituíram pelos interesses corporativos internacionais, erigindo espaços que negam o “ideal moderno da vida pública urbana”¹¹⁵ (CALDEIRA, 2000, pp. 302-303) e assumem a desigualdade e a separação como valores estruturantes.

A intervenção urbana faz parte da tradição crítica que integra os domínios da política e o campo das artes. Como exemplo podemos olhar para as grandes exposições do início do século XXI em que as obras passaram a se inscrever no

114 Em 2006, a Lei Cidade Limpa (Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006) foi aprovada, desencadeando mudanças significativas na paisagem da Cidade de São Paulo. A publicidade foi retirada dos espaços públicos com a proibição dos outdoors e pinturas em fachadas que faziam propaganda de empresas e produtos. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2022.

115 O ideário da Modernidade, pelo menos em termos sociológicos, o espaço para a vida pública seria “determinado por ruas abertas, circulação livre, encontros impessoais e anônimos, presença dos diferentes grupos sociais consumindo, observando-se, participando da política, divertindo-se etc.” (SOBARZO, 2006. p. 94)

âmbito da reflexão global sobre o estado do mundo¹¹⁶. Ela então permanece, diversifica seus modos e revoluciona seus métodos, fazendo interagir por exemplo a simplicidade técnica das colagens e do pixo com os equipamentos de mídia eletrônica, a cinemática e as formas de comunicação em rede e, assim, mantém aberto um espaço de crítica ao ideário mercadológico. Sua intensificação em épocas de crise política, como a que o Brasil ingressou desde o ano de 2016, é um exemplo de como a intervenção urbana se dá principalmente como resistência à usurpação utilitarista do espaço das grandes cidades. A época da pandemia da COVID-19, iniciada em março de 2020, produziu circunstâncias políticas e sociais inéditas e pretendemos analisar, neste trabalho, como a intervenção urbana se comportou diante da restrição do espaço, da circulação e de um ideário político que mantinha, em aparência, pelo menos, uma agenda cultural.

O vínculo da arte urbana com as produções artísticas legitimadas dentro de um sistema não se limita à materialidade formal que ela constitui, mas também por suas dimensões conceituais e identitárias postas em uma via aberta e de mão dupla. As modificações profundas do modelo estrutural da forma artística, principalmente ao longo do século XX com ênfase em sua necessidade de rever espacialidades expositivas, aproximaram essas duas instâncias de criação, a arte urbana e a arte dita pura, mantendo ainda o primado da legitimidade da segunda sobre a primeira, circunstância em que o sistema opera por cooptação. A dimensão conceitual e identitária de tais intervenções de quaisquer formas abre espaço à maneira de um esgarçamento, tanto por sua constância, permanência e radicalidade com que se impregna nos suportes da cidade, como pelo acesso às instâncias comunicacionais, formando um conjunto significativo de expressiva potência.

Para representar um conjunto vasto e variado dessa forma de ação na cidade, trazemos os exemplos dos artistas mais antigos na figura de Tadeu Jungle, Alex Vallauri, Hudnilson Jr. (1978-1979) vinculados a história da arte e Antenor Lara Campos, o Tozinho (“Cão Fila KM 26”, 1977) e Carlos Alberto Adão, (“Carlos Adão”,

116 Documenta de Kassel em especial a documenta 14 realizada em Atenas. Disponível em: <https://www.deutschland.de/pt-br/topic/vida/o-que-e-preciso-saber-sobre-a-documenta-14>. Acesso em: 14 jun. 2022; Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em especial a partir de sua 30ª edição realizada em 2012, intitulada Incertezas vivas. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>. Acesso em: 14 jun. 2022.

1990)¹¹⁷. As ações de grafite e de colagem, em sua maioria, atualmente acontecem num âmbito mais institucional, elaborados a partir de projetos com amparo em leis de renúncia fiscal, como Aldir Blanc e afins. Essas são ações que buscam distanciamento do pixo, em favor de uma maior legalidade, que as faz flertarem com modos mais consensuais de atuação das intervenções artísticas.

A opção por uma ação que, em princípio, tende para o consensual não representa simplesmente uma redução do impacto ético da intervenção como produção social. Ao contrário, intervenções urbanas amparadas em produções com parcerias públicas podem aportar recursos técnicos que as fazem expandir-se em termos de ocupação territorial, alcance midiático e construção simbólica. Por exemplo, a intervenção “Semana da Arte Contra a Barbárie”¹¹⁸ (Artigo Quinto, 2018), Cegos, (Desvio Coletivo, 2018), Bom Retiro 959 metros (Teatro da Vertigem, 2013), irrupções antimesura que nascem dentro do processo de inscrição institucional de ocupação do espaço.

1.3.2 *Assemblagem – Marielle Franco*

As intervenções com procedimento de colagem, grafismos e outras inscrições sobre a superfície da cidade têm um caráter de relação residual que diz respeito às interconexões com camadas de materiais que vão se sobrepondo e se entrosando com as alterações provocadas pelo tempo e pela constante reconstrução da cidade. No sentido conceitual do termo, são modos de expressão que colocam em diálogo formas sociais distintas em diferentes temporalidades. Portanto, são camadas de comunicação que perfazem, embora de maneira redutora, a história do lugar porque as construções históricas dificilmente ligam essas temporalidades de maneira a dar relevo a todas elas. Ao imprimir um sentido sincrônico a algo que é diacrônico, algum protagonista sempre é ressaltado.

A opção pela técnica da colagem e pelo grafite tem um aspecto de apuro conceitual e comunicação direta, além de uma limpeza, por exemplo, em relação ao pixo com o qual dividem espaço. Elas são praticadas por artistas e interventores

117 Para um excelente estudo dos artistas precursores da arte de rua em São Paulo, veja a tese de Sandro Cajé (PAIXÃO, 2012).

118 Analisada no Capítulo 2.

com uma gama maior de recursos¹¹⁹ que buscam uma ação cujo formato estético é menos agressivo. Essa opção cria um distanciamento em relação à dinâmica ostensiva da pichação e por isso parece se legitimar no âmbito da arte e da classe média a qual pertencem esses artistas que acessam recursos mais caros.

Essas técnicas derivam das próprias construções da cidade: preparação do espaço removendo elementos inúteis, proposição de projetos em relação a outros elementos existentes, visibilidade, distinção entre o público e o privado, amplitudes e acessibilidades e pelo aspecto artístico: fatura ou acabamento, reboco, caiação, impermeabilização, fixação relacionada às cores, luz, picturalidade e circulação da imagem final. Intervenções segundo esse gênero são marcantes nesse momento de pandemia porque denotam a necessidade da presença do corpo do artista/interventor no local. Segundo a natureza das reivindicações feitas através das intervenções analisadas não seria difícil afirmar que tais grupos não se enquadram no negacionismo que se aflorou nesse período. Portanto, trata-se da antimesura no sentido disruptivo que envolve o trabalho com sacrifício de alguns princípios em favor da segurança social. Por exemplo, o princípio da proteção ao contágio em favor da necessidade de protestos contra o que o filósofo Agamben alerta acerca das consequências ético-políticas dos Estados de exceção¹²⁰ decretados pelos governos democráticos contemporâneos em resposta à crise sanitária causada pela COVID-19.

O grafite produzido em áreas isoladas, como as empenas dos prédios ou em vias públicas de menor acesso de pedestres, está de certa forma isolado a não ser pela relação do próprio grupo que o executa. O pixo, por tradição, é executado em locais quase sempre inacessíveis para as pessoas e em horários noturnos, escondido dos olhares do público. A colagem tende a ser produzida de maneira mais rápida. Então, a presença dos corpos, necessária à produção da intervenção urbana na pandemia segue a rigor alguns preceitos do distanciamento social.

As assemblagens com a figura de Marielle Franco¹²¹, tiveram uma profusão de

119 No subcapítulo “2.2.4 pixo” ressaltamos a diferença entre o pixo, o *Bomb*, Grapixo e o Grafite como formas de abordagem técnica e interventora diferentes.

120 O que se diferencia de uma antimesura como a carreato em favor da volta dos trabalhadores aos postos de trabalho, sem pôr em risco os próprios privilégios.

121 Vereadora do PSOL do Rio de Janeiro, Marielle foi morta em um atentado, no dia 14 de março de 2018, no qual seu carro foi atingido por tiros de submetralhadora. O crime também vitimou o motorista da parlamentar, Anderson Gomes.

imagem de seu rosto com diferentes estilos¹²², colocadas em regiões distintas nas ruas da capital paulista, no Rio de Janeiro e em algumas outras cidades brasileiras¹²³, com manifestação também no exterior. Em São Paulo, foi homenageada com sua imagem colada num dos pontos mais aguerridos na contenda entre os artistas de rua e a prefeitura da cidade, a escadaria que liga o cruzamento das ruas Cardeal Arcoverde e Cristiano Viana, no bairro de Pinheiros. Escadaria que recebeu seu nome¹²⁴ e sua figura se destaca em meio a outras frases de protesto pelo seu assassinato.

122 Como pode ser observado na matéria do jornal Folha de São Paulo, inúmeros estilos são apresentados, incluindo participação em agendas do pixo (FOLHA DE SÃO PAULO, 2019).

123 Para marcar os três anos do assassinato da parlamentar, em 14 de março de 2021, o coletivo feminista “Juntas” promoveu uma intervenção artística em Porto Alegre. Por meio da colagem de adesivos, substituiu o nome nas placas da praça e da avenida Princesa Isabel pelo nome de Marielle Franco. Segundo o coletivo, as atividades simbólicas na data são alternativas à impossibilidade de convocar passeatas por conta da pandemia.

124 Situada no bairro de Pinheiros em São Paulo, no cruzamento das ruas Cardeal Arcoverde e Cristiano Viana, uma grande escadaria de acesso é palco, desde a década de 1970, de intervenções urbanas, pichações, depredações e tornou-se ponto de assalto de transeuntes. Com o tempo, após um verdadeiro cabo de guerra entre a prefeitura, que desconfigurava a agenda dos pichadores, grafiteiros e ativistas da cidade que retomavam o local, virou ponto de grafiteagem, sendo incluído em *tours* voltados ao grafite na cidade. Em 20 de março de 2018, em homenagem a Marielle, a escadaria recentemente pintada de branco recebeu colagens como forma de protesto pelo assassinato da parlamentar. Após ser alvo de depredação, a intervenção em homenagem a Marielle ganhou força e a escadaria, mais amigável e transitável, virou rota de *tour*. Os olhos da cidade estavam sobre ela.

Imagem 5 – Escadaria em homenagem a Marielle Franco no bairro de Pinheiros, em São Paulo (SP)



Fonte: Twitter/ @luduvicu.

A figura de Marielle Franco, representante ativa dos direitos das periferias e defensora das políticas positivas para questões ligadas a gêneros e raças, sendo apropriada pela arte de rua, expande a questão de seu assassinato para as crises sociais que intercalam as políticas públicas às políticas sociais, principalmente às ligadas ao preconceito, racismo e segregação. A arte de rua demonstra, com essa intervenção, seu sentido mais aguerrido e sua atualidade como forma de expressão artística ativista por estar vinculada aos sentimentos sociais que entraram em ebulição nesse momento de crise, não sendo apenas reativa, mas ocupando o território.

A colagem e o grafite, somados às novas modalidades de projeção mapeada se destacam do fenômeno do pixo, entre as artes de rua, porque são mais engajados na contenda político-social de forma institucionalizada. Nesse sentido, promovem respostas rápidas e contundentes através da construção de imagens e mecanismos de visibilidade real e virtual que atingem facilmente a opinião pública. São, portanto, ações que colocam em xeque as narrativas atualmente constituídas num jogo político midiático para determinar os fatos à revelia do acontecimento em

si. Operação em que a opinião pública é determinada por fatos intercalados por *fake news*. O pixo guarda todas essas potencialidades de reação, mas não abandona seu território de contravenção, ou seja, afasta-se da institucionalização mesmo que se mantenha ligado às questões sociais emergentes. Ao final da próxima análise faremos considerações comparativas visando referenciar diferentes operações do ativismo.

Imagem 6 – Grafiteira reproduz foto da Vereadora Marielle Franco que foi assassinada no centro do Rio



Fonte: Foto de Cléber Júnior / Extra / Agência O Globo. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidade/lei-criada-por-marielle-franco-nao-e-cumprida-por-falta-de-verba/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

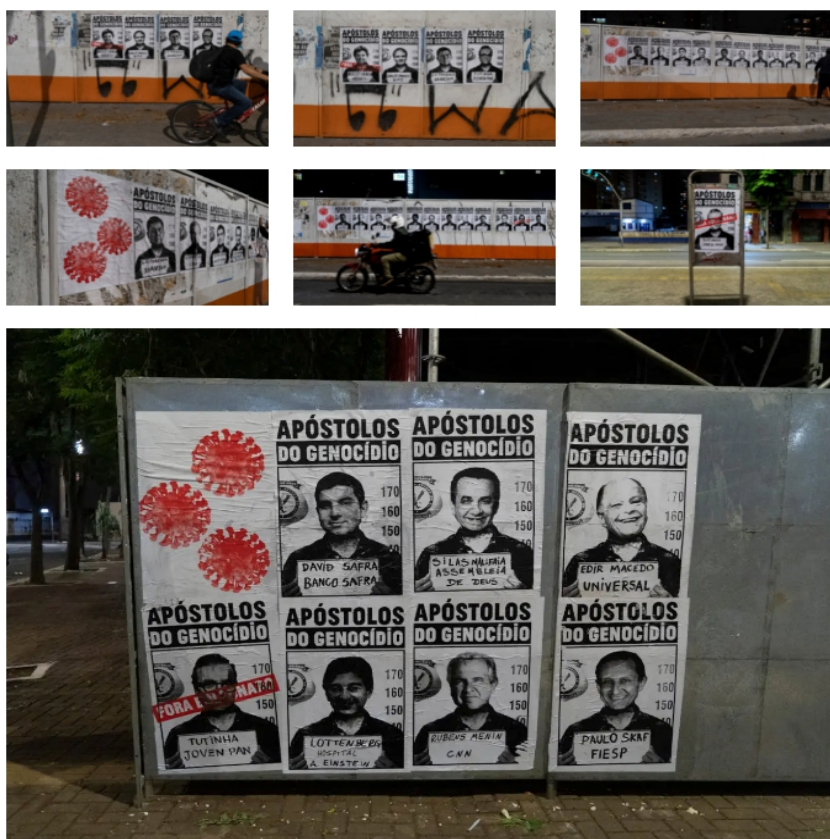
1.3.3. 12 Apóstolos do Genocídio

Outra intervenção relacionada à pandemia e aos seus desdobramentos sociais e políticos que apareceu, nesse sentido que relatamos, como uma resposta rápida às questões atuais próprias da arte de rua ativista, foi realizada pelo coletivo Grupo de Ação e denominada “12 Apóstolos do Genocídio”. Ela aconteceu na cidade de São Paulo, na região central, e foi iniciada com as colagens de grandes pôsteres com a face de conhecidos empresários brasileiros, aparentemente, apoiadores da

gestão federal criminosa em relação a crisea pandêmica, causadora de centenas de milhares de mortes no país. Os pôsteres foram fixados nas estruturas dos viadutos e tapumes das vias públicas no final do mês de abril de 2021, com ativações ao nível de uma campanha publicitária também por projeções mapeadas das mesmas imagens nas empenas cegas de edifícios dessa região. Ao utilizar apoio das tecnologias de vídeo *mapping*, a intervenção demonstrou estar inserida em um programa sofisticado de comunicação para a formação da opinião pública através da imagem.

A relação com os apóstolos de Cristo é uma apropriação muito lógica e criativa em vista de que o próprio líder do governo federal é oriundo e apoiado, sem ressalvas, pelas correntes pentecostais, cujos donos das empresas de culto são declaradamente contra as medidas de restrição para controle da pandemia, como o uso das vacinas disponíveis. Ademais, a relação se refere também à função que um apóstolo tem no processo de disseminação de crenças e ideologias, a saber: o de propagador.

Imagem 7 – Intervenção urbana “12 Apóstolos do Genocídio”, colagens do coletivo “Grupo de Ação” nos tapumes de obras na região central de São Paulo, 2021



Fonte: Foto de Fernando Sato. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/12-apostolos-do-genocidio-quem-patrocina-400-000-mortes/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

As colagens, extremamente bem elaboradas, utilizam o estilo lambe-lambe e imagens em preto e branco do personagem com dados gráficos representando nomes, medidas e horário, fazendo clara relação às fotografias de registros policiais de infratores da lei. As obras foram colocadas em locais de grande circulação no centro da cidade, como a rua Teodoro Baima, ao lado do Teatro de Arena, podendo ser vistas tanto pelos que circulam de carro ou ônibus, como pelos pedestres. A intervenção busca dar nome e rosto aos apoiadores do governo que está internacionalmente relacionado a sistemas conhecidos de extermínio em massa, como o holocausto nazista, e às recentes campanhas de genocídio e limpeza étnicas promovidas por governos militares e autoritários. Para o coletivo, a ação visa propor resistência política, pelos meios comunicacionais capazes de mobilizar a opinião pública, às medidas federais claramente inseridas nos conceitos recentes de

Estado de exceção, porque as mortes, evitáveis em certo nível, do assombroso número de 680 mil (até agosto de 2020), atingem majoritariamente “pretos”, pobres e “periféricos”¹²⁵.

Imagem 8 – Intervenção urbana “12 Apóstolos do Genocídio”, colagens e projeção do coletivo “Grupo de Ação” nos prédios e tapumes de obras na região central de São Paulo, 2021



Fonte: Reprodução/Grupo de Ação. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/movimentos/2021/5/3/apostolos-do-genocidio-projees-lambe-lambes-expem-empresarios-que-apoiam-bolsonaro-saiba-quem-so-96376.html>. Acesso em: 14 jun. 2022.

A elaboração da imagem também revela um procedimento recorrente e forte na prática artística que se alia ao conceito de apropriação, operação maior das artes no século XX: o *détournement*¹²⁶. Esse conceito demonstra estar profundamente vinculado aos sistemas de comunicação que têm o intuito de formação da opinião

¹²⁵ A adoção dos neologismos utilizados pelos integrantes de grupos de defesa dos direitos dos gêneros alternativos deve-se ao alinhamento da tese com essas causas.

¹²⁶ O *détournement*, termo em francês que significa “reencaminhamento, sequestro”, é uma técnica desenvolvida na década de 1950 pela Internacional Letrista e, posteriormente, adaptada pela Internacional Situacionista do Grupo de Guy Debord. O grupo estabeleceu duas leis fundamentais do *détournement* apontadas inicialmente: a perda de importância de cada elemento “*detourned*” (ou “deturpado”), que pode ir tão longe a ponto de perder completamente seu sentido original, e, ao mesmo tempo, a reorganização em outro conjunto de significados que confere a cada elemento um novo alcance e efeito (BAIXA CULTURA, 2020).

pública, como as campanhas publicitárias, por estarem, essas, amparadas na construção de mensagens pelo uso simbólico do imaginário social. Esse processo revela, também, uma relação com os sistemas urbanos de fluxos controlados por mensagens precisas que têm força de lei. Sentido que serviu perfeitamente, por exemplo, aos objetivos da Internacional Situacionista no que se refere ao ambiente urbano como alvo e suporte principal da crítica social. A apropriação desse mecanismo de deturpação ou desvio comunicacional produz algo que crava uma espécie de parasitação na informação, fazendo-a redundar e ressignificar contextos.¹²⁷ A gênese desse mecanismo pode ser observada nas operações estéticas de Marcel Duchamp, um dos primeiros artistas do século XX a descobrir o potencial da recombinação, por exemplo, na nova estética apresentada por ele com a série de *ready mades*, sendo que a mais famosa é o conhecido urinol “realizado” em 1917.

O *détournement* opera dentro das camadas comunicacionais, nas quais as campanhas públicas constituem um universo paralelo, não só por procederem um jogo no qual a informação recombina busca a formação de uma subjetividade apta a determinado consumo, mas também porque nelas a informação, construída com os recursos sociológicos e técnicos mais avançados, esconde a realidade ao apresentá-la plana, sem a opacidade constitutiva, sem enigmas (FABBRINI, 2016). O termo colagem, aplicado à produção “12 Apóstolos do Genocídio”, extrapola os limites dos simples lambe-lambes para encontrar uma face de arte transgressiva de primeira ordem, iniciada com os procedimentos cubistas e dadaístas que depois modificariam definitivamente a produção estética ao longo do século XX, no qual o conceitual e o simbólico impõem um rompimento das camadas profundas a que estavam subscritos.

Quanto às imagens, em clara referência aos registros policiais, colocadas em locais degradados, compartilhando espaço com o que seriam as sobras, o *détournement* opera na reelaboração de sua apreensão e o que nos deveria parecer estranho, essas figuras aliadas ao poder maior sendo registradas como criminosos

127 Como existem inúmeras possibilidades de significação que vão além de um léxico estabelecido, a significação real em uma determinada situação é resultado de processos de trocas e concordâncias mútuas entre sujeitos. A redundância, ou seja, a repetição incisiva de elementos que já estão implícitos, acaba por abrir a possibilidade de mediação do significado.

comuns, parecem se concatenar com uma predisposição para questionar a legitimidade. Nesse sentido, a campanha se completa no seu intuito de formação da opinião, fazendo com que o conceito de apóstolo, pela ironia, revele na realidade a figura do satânico, reforçada pelas imagens gastas e sem cor.

Diante dessas duas intervenções que representam seu tempo de forma potente, cumpre aqui destacar algumas diferenças além das que já ficaram aparentes. A intervenção “12 Apóstolos do Genocídio” serve-se claramente de estratégias bem elaboradas se apoiando em processos solidamente constituídos pelas ciências sociais, pelas teorias da comunicação e pelas práticas artísticas recentes. Nesse sentido, trabalha com um conjunto de referenciais para a elaboração de uma ação contra-hegemônica de resistência, mas centrada, apesar de sua relevância social e política, numa espécie de volta à legalidade, o que equivale a dizer, um consenso nos moldes operados pelas classes médias.

Essa observação deriva também da perspectiva hermética da informação em relação a uma inter-relação de classes por conta de gramáticas não acessíveis. Apesar de seu vínculo com o universo da mídia, a intervenção teve, pelo que parece, um bloqueio sistemático nesse espaço, dado o seu teor crítico extremamente potente: observa-se que todas as matérias referentes a ela em *blogs* e revistas são praticamente iguais e redutoras.

A intervenção com a figura de Marielle Franco parte de alguns pressupostos que permitem não só a leitura, mas a interação de classes: as gramáticas múltiplas reforçadas pelo desdobramento formal do conceito, por exemplo, a colagem, o grafite e o pixo e a coautoria ou uma autoria aberta, multifacetada, incompleta e inconclusa. A intervenção analisada representa a ação de resistência cujo mote é o nome de Marielle Franco, ações ligadas ao reconhecimento das diversidades, dos direitos e outras legitimidades e da resistência. Ela não tem um propósito definido, não se resume à justiça pela morte da parlamentar, mas também a expor toda a emergência de sua luta como figura política e representante de gênero. Sua denominação se prende a palavras de ordem que fazem parte de uma ação tática no campo do confronto, como por exemplo, a conquista mesmo que momentânea do espaço da fala, ainda que seja o do grito. Portanto, a ação desse tipo se distancia do formato de campanha de opinião pública que seria resolvida com uma pacificação

pelo consenso, embora se engaje na batalha pelo domínio simbólico de várias maneiras, mantém o teor de luta pelo reconhecimento.

Existe, no entanto, um ponto de convergência no que diz respeito aos conteúdos sociais e políticos implicados que extrapola a ativismo emergencial mesmo que por potências distintas. A intervenção com a figura da Marielle Franco insere-se na luta por constituição de memória histórica como reação ao apagamento de fatos sociais, numa verdadeira luta por justiça social na qual estão envolvidas as forças hegemônicas do capital e os ativistas, os grupos identitários ao lado das classes em situação de vulnerabilidade. A intervenção “12 Apóstolos do Genocídio” trabalha com a emergência dos signos de comunicação de massa arraigados na linguagem e evidenciam assim o valor da estética nos discursos da rua. Essa operação segue o que nos referimos acima como formas que enviam mensagens difíceis de serem debeladas ou contestadas por diálogos e discursos críticos. Nesse caso, dada a sua lógica parasitária, essa estratégia erige formas que carregam mensagens com poder de criar fraturas por onde evidenciam falsos propósitos nas relações do poder público com a sociedade.

1.3.4 Carros em marcha à ré na av. Paulista¹²⁸

A intervenção urbana faz com que as normatividades das relações, dos saberes e das cognições sejam arrastadas para uma complexa interação de pessoas, territórios e dados que se atualizam com novas e constantes inscrições aumentando sua complexidade. As artimanhas da produção empregadas através da forma estética, podem tornar acessíveis seus conteúdos intuídos e planejados à cognição e à ação dos atores e dos participantes espectadores produzindo significados e desdobramentos formais mais amplos. A forma da intervenção somente se consolidará com essa participação através da qual será lida e modificada. A modificação da intervenção se dá tanto pelos aportes que recebe através de sua interpretação pela mídia, como pela ação dos participantes com suas lentes de captura e seus sistemas de redes. Essa maleabilidade que permite sua reconstrução não desfaz sua perspectiva formal e conceitual inicial, ao contrário,

¹²⁸ Indicamos também a leitura de “Marcha à Ré”, de Thereza Rocha (2020), em que a autora cita várias marchas históricas importantes como referência a esse contexto, além da performance *Massa Ré*, ação coletiva proposta pelo artista e pesquisador Elilson em 2016.

apresenta novos eventos e novos interesses a partir dela.

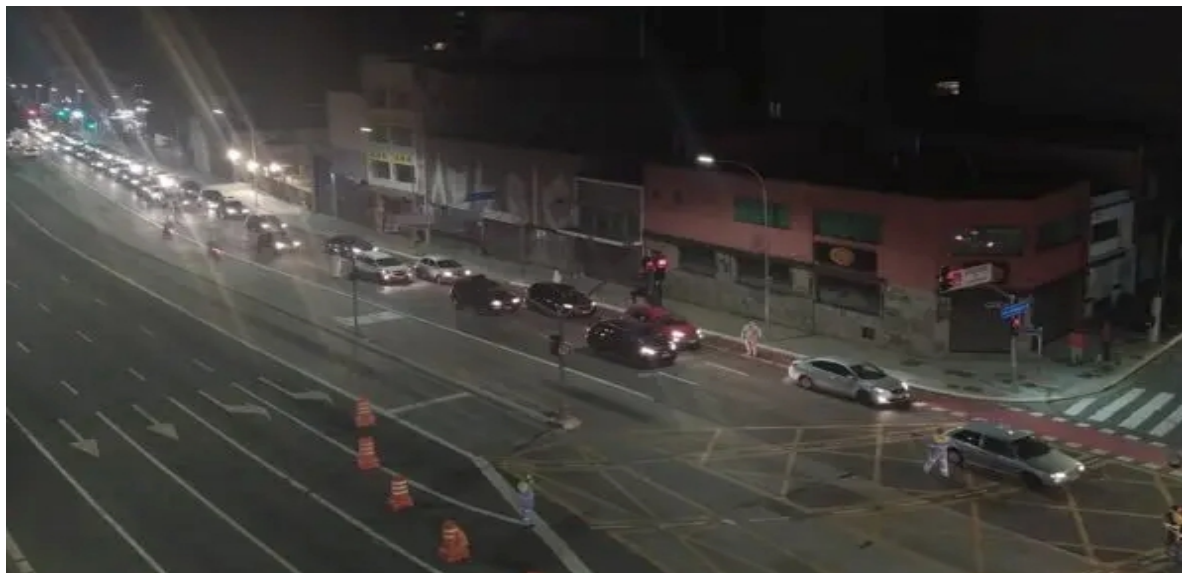
Observamos, nas ações analisadas até agora, pontos de imbricação e de diferenças em suas potências, a partir de um lastro principal que é, podemos dizer, sua forma artística. Cumpre agora apresentar exemplos de intervenções urbanas onde essas artimanhas extrapolam a forma estética e permitem expandir as análises que nos trarão panoramas diferentes das multiplicidades que o território urbano, sob crítica e sob crise, possibilita e na qual a relação entre estética e política se manifesta como dissenso.

A intervenção denominada “Anti carreata”¹²⁹ foi realizada na noite de 04 de agosto de 2020, uma terça-feira, na cidade de São Paulo, ocasião em que no Brasil se registravam cerca de 2,8 milhões de casos confirmados de COVID-19 e mais de 95 mil mortos pela doença. A intervenção foi denominada de performática pelos seus autores. Esse é um dos aspectos que a vincula com o sistema das artes dentro do qual ela busca constituir sua crítica, aproveitando a experiência e o capital cultural dos autores, elementos importantes na apropriação dos recursos que o sistema político dispõe, de modo a exercer um certo controle sobre as ações culturais na cidade¹³⁰. Outro elemento que reforça a proposta performática é a figura do artista e criador do evento, Nuno Ramos, circulando por entre os carros em movimento trajando roupas de plástico branco, similar aos agentes de saúde em situação de perigo de contágio, realidade que imita estereótipos de filmes sobre o tema.

129 Originalmente pensada para integrar os eventos da 11ª Bienal de Berlim, na qual, segundo os autores, o artista plástico Nuno Ramos, o diretor teatral Antônio Araújo e o cineasta Eryk Rocha se apresentariam como uma procissão antifascista, pela liberdade de expressão e pelo livre pensamento. Face à pandemia de COVID 19, a intervenção foi repensada para dialogar com a cidade de São Paulo e com o momento de negacionismo que, segundo os organizadores, se instalara no Brasil.

130 Nesse sentido, essa intervenção se insere no que tratamos acima como capacidade de impor domínios éticos e expandir-se em termos de ocupação territorial, alcance midiático e construção simbólica.

Imagem 9 – Visão panorâmica dos carros em Marcha à Ré pela rua da Consolação, esquina com a rua Fernando de Albuquerque, região central da capital paulista, em 04 de agosto de 2020



Fonte: *Frame* do filme realizado pelo cineasta Eryk Rocha.

A intervenção consistiu no deslocamento de 120 carros por cerca 2 km em marcha à ré, ocupando duas faixas da avenida Paulista, em direção à porta principal do cemitério da Consolação, na rua da Consolação, no centro de São Paulo, onde finalizou-se com o músico e trompetista Richard Fermino executando o Hino Nacional de trás para frente. Os carros na marcha à ré não estão na contramão, seu deslocamento seguia a direção do fluxo, mas em marcha à ré (MOTORISTAS, 2020). Dois carros fúnebres seguiam a procissão abrindo e fechando a intervenção. Além do movimento inusitado dos carros, a intervenção teve, em todo o seu percurso, uma sonoridade elaborada a partir de um som amplificado semelhante aos dos respiradores artificiais utilizados nas unidades de tratamento da COVID-19, em que os pacientes precisam de ventilação mecânica. Outro elemento formal utilizado foi o trabalho do artista e arquiteto Flávio de Carvalho, uma macrofotografia de um dos nove desenhos de sua “Série Trágica”, na qual retrata o estertor de sua mãe seguido de profunda agonia no leito de morte. Essa representação aumenta a alusão da carreta à agonia dos pacientes terminais infectados pelo coronavírus. A utilização da obra de Flávio de Carvalho também é um referencial aos primórdios

das intervenções urbanas e da performance, uma vez que ambas têm no artista seu principal precursor no Brasil¹³¹.

Imagem 10 – O trompetista Richard Fermino em dois momentos: no alto do pórtico do cemitério, e à frente da entrada. São Paulo, 04 de agosto de 2020



Fonte: Foto de Paulo Sampaio/UOL. Disponível em: <https://www.oitomeia.com.br/noticias/2020/08/05/proteto-contr-bolsonaro-reune-120-carros-em-marcha-a-re-em-sao-paulo/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

Algumas manifestações do público que acompanhou o evento ou foi apanhado de surpresa em seu percurso:

No Brasil, a gente está assistindo a uma marcha triunfal da violência e do descaso [com o coronavírus], acho que o que propomos com a performance é uma pequena reversão dessa energia” [Nuno Ramos, criador do evento].

[...]

É como se a performance ajudasse a instaurar um afeto de solidariedade dentro de uma sociedade cada vez mais anestesiada.

131 A “Experiência nº 2”, de 1931, em que o artista caminha no sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi e Na “Experiência nº 3”, realizada em 1956, atinge em cheio a moral patriarcal quando decide desfilar pelas ruas da cidade usando o *New Look*, traje que havia desenvolvido como roupa ideal para os homens, trocando o tradicional terno e gravata por uma saia plissada, uma blusa de tecido leve, bufante, e uma meia arrastão, para esconder as varizes. A *Moda e o Homem Novo*, de 1956.

Me apropriando um pouco do que Judith Butler e Vladimir Safatle têm falado: a solidariedade se torna um afeto revolucionário [Antonio Duran, dramaturgista do processo] (GARCIA, 2020).

Sou fã do Nuno, e não só como artista plástico, mas também como escritor e criador amplo. Estou aqui para prestigiá-lo e para protestar contra o absurdo que tem sido a postura deste governo em relação a essa pandemia. Contra a negligência, a falta de respeito, a ignorância [Zélia Duncan, cantora].

[...]

Esse desconforto de andar de ré, com essa trilha mórbida, tem um efeito angustiante. Chama a atenção para a quantidade assustadora de vítimas da doença [Rafael Steinhauser, ator argentino].

[...]

Isso está sendo muito emocionante [Rosane Muniz, professora de cenografia] (LIMA, 2020).

A temática do retrocesso, expressa principalmente na marcha à ré dos carros, reúne elementos de uma crítica mais abrangente capaz de albergar inúmeros movimentos sociais que lutam pelos seus direitos básicos. Em sua leitura da ação, Antônio Araújo, um dos criadores da performance propõe que: “O movimento para trás representa o retrocesso civilizacional que a gente está vivendo. É um cortejo em memória das vítimas da covid-19” (LIMA, 2020). O retrocesso é sempre a característica principal do conservadorismo arraigado na sociedade. No entanto, a mudança no panorama da ação, trazendo-a para São Paulo, concentrou sua crítica no negacionismo do governo federal em relação à pandemia da COVID-19, conforme expressa o artista visual Nuno Ramos: “É a nossa interpretação das carreatas triunfais dos bolsonaristas que negam a pandemia. Fizemos o inverso” (LIMA, 2020). Ramos se refere às carreatas realizadas pela classe burguesa da cidade em apoio à política federal de negacionismo envolvendo, inclusive, seus Ministérios (CARREATAS, 2020). Interessante observar que o deslocamento, ao contrário das carreatas negacionistas, seguiu à risca as regras de distanciamento social previstas pelos conselhos de saúde para evitar o contágio.

Antônio Araújo tem uma excepcional presença nas principais questões políticas culturais contemporâneas a partir de sua direção teatral à frente do Teatro da Vertigem, assim como Nuno Ramos, com suas produções artísticas. Esse capital cultural, junto com uma capacidade exímia de produção em grande escala envolvendo o contexto urbano e seus recursos, por ambos os artistas, é visível

nessa produção. A capacidade de envolver os órgãos públicos e conseguir autorização específica e apoios logísticos é demasiada difícil para os produtores culturais, mesmo com a emissão de leis de incentivos fiscais, e isso se torna quase impossível em épocas de grande retrocesso. Evidentemente que o apoio do poder público acontece com a expectativa de vínculo da produção com a forma consensual de solução de conflitos, o que resulta sempre em capital político para os gestores públicos conforme identificamos em algumas partes da tese.

Ocupando uma camada muito próxima à política de institucionalização, a produção ligada ao contexto teatral na cidade de São Paulo, sendo por vezes indistinta das artes visuais, tem sido responsável pelas ações de maior impacto e representatividade em termos de realizações sociais a partir de ações de intervenção urbana. Esse aspecto se deve à capacidade de mobilização dos recursos institucionais e sua posterior “traição” pelos artistas que parecem não fazer concessões em suas criações, como os próprios Araújo e Ramos, mas podemos citar também Marcelo Denny e Marcos Bulhões, à frente do grupo Desvio Coletivo, Rodrigo Severo com o coletivo Preta Performance, José Celso com o Teatro Oficina, a Companhia Mungunzá com o Teatro de Container e a Cia Pessoal do Faroeste, entre outros. Para uma maior compreensão desse contexto é necessário dizer que ele é regido pela perspectiva da estetização. Por um lado, os grandes eventos teatrais são controlados pela instituição SESC, com representações em várias cidades, e os eventos das artes visuais controlados pela instituição Bienal de São Paulo e pelos museus. Uma grande borda extremamente criativa disputa essa visualidade e esses interesses, mas tanto o centro integrado ao sistema, a exemplo do Teatro da Vertigem, como os artistas dessas bordas mantêm uma instância de dissenso irrefreável.

A ação de uma intervenção é considerada performática por apresentar-se efêmera, pouco ensaiada, concentrada no tempo presente e exposta de forma extraordinária e radical para os padrões normativos. O conceito de performance tem valor inegável como uma das principais formas de manifestações artísticas da arte contemporânea, seguindo essa característica encontra, então, um vínculo com o sistema das artes e essa vinculação se dá pela sua apresentação formal ou pelos sujeitos envolvidos, no caso, artistas. Quando esse conceito é aplicado a algum

movimento, como a intervenção urbana, tem o objetivo claro de questionar a racionalidade da legislação e das normatividades pelo viés da estética e com isso questiona, logicamente, os falsos propósitos manifestos, como já vimos nas colagens.

A performance opera reproduzindo um movimento no cotidiano, com as formas do cotidiano, mas aumentando a “presença do momento” com recursos estéticos a fim de produzir, de forma tática, uma espécie de visibilidade para a ação e, conseqüentemente, para a causa em questão. Incorre, porém, numa problemática potencial que é a de apresentar uma visibilidade substitutiva, para não dizer compensatória, quando, por exemplo, substitui o território contíguo ao sistema das artes pelo território próprio das contendas de classes sociais que incorporou, em um movimento recente¹³², a estética como um de seus principais pilares.

132 Trabalhamos nesta tese com a ideia de que a estética como incremento do aparato comunicacional foi incorporada recentemente às manifestações político-sociais, mais especificamente em decorrência da influência do ideário da revolução russa nas vanguardas construtivas que derivou dos manifestos para as manifestações urbanas.

Imagem 11 – Policial faz o controle dos carros em marcha à ré pela avenida Paulista, região central da capital paulista, em 04 de agosto de 2020



Fonte: *Frame* do vídeo da plataforma Uol. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ppJWXtk4rNw&ab_channel=UOL. Acesso em: 14 jun. 2022.

Desse ponto de vista, não se pretende estabelecer uma leitura unilateral e crítica da ação, mas dissecar um pouco seus mecanismos a partir dessa espécie de reterritorialização pelo fator da pandemia que levou à sua circunstância final, a saber: a adaptação para Avenida Paulista. O que procuramos pensar com essa análise, portanto, é o quanto essa mudança na programação que, comissionada pela Bienal de Berlim, cujo território seria a Europa e o contexto internacional, tendo se voltado para o território brasileiro e um contexto também local, mostrou-se edulcorada, expondo um vínculo arraigado entre artistas e poder público e, nesse sentido, ocupou um lugar emblemático na atual luta por direitos e outras legitimidades a que se atêm numerosos atores sociais atualmente.

Esse tipo de crítica a que nos dispomos apresenta-se, de certa forma,

concorrente com as nossas escolhas que se dedicam a ações de grande relevância, a exemplo dessa. Então, entendemos que tal aporte visa alertar para o fato de que existe, dentro dessa operatividade aplicada a questões sociais eminentes, uma problemática de levar as ações de crítica a priorizar a realização de eventos como manifestações e protestos em detrimento de trabalhos sociais mais metódicos e continuados, o que de certa forma coloca em questão as ações de base, fundamentais para o desenvolvimento de trabalhos de maior enraizamento social¹³³.

1.3.5 A bruxa italiana dança contra a COVID-19

A pandemia da COVID-19 ultrapassou a marca oficial de 5 milhões de vítimas fatais em todo o mundo após 17 meses do início de sua propagação (março de 2020¹³⁴). As milhares de mortes diárias¹³⁵ de forma catastrófica se naturalizaram como circunstância social aceitável e deixaram de causar espanto na média geral da população. A eficácia de sua virulência seguia fazendo vítimas no período das intervenções analisadas e o isolamento social continuava como única medida com certa eficácia até bastante tempo depois do surgimento das primeiras vacinas em meados de 2020¹³⁶.

Além disso, tivemos o boicote das ações dos estados e municípios, ausência de coordenação nacional, falta de aquisição e distribuição de testes/insumos/equipamentos de proteção, retardo no início da vacinação, não realização de vigilância efetiva nas fronteiras, boicote ao SUS [Sistema Único de Saúde] e aos trabalhadores da saúde (MADEIRO, 2022).

No período inicial do isolamento, no entanto, pôde-se notar uma aptidão das pessoas às respostas coletivas em prol da vida. Aptidões que necessariamente foram sendo modificadas por ações políticas favoráveis à lógica mercantil em detrimento do direito à vida.

O isolamento social naturalmente causa impacto emocional e sofrimento psíquico nas pessoas. Após certo tempo, as restrições motivadas pela COVID-19

¹³³ Os recursos de repetição são capazes de produzir efeito estruturante. A repetição envolve pulsões em diálogo com uma demanda nossa de sentido (GURGEL, 2016).

¹³⁴ Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia (OPAS, s.d.).

¹³⁵ No Brasil, foram 3.541 mortes no dia 29 de março de 2021 (MADEIRO, 2022).

¹³⁶ O Brasil recebeu em 21 de março de 2021 as primeiras doses da vacina contra COVID 19 (OPAS, 2021).

apresentaram uma condição traumática tanto por interferir no ritmo de vida, marcado atualmente por experiências de trocas intersubjetivas superficiais e arraigadas em produtos agenciados por plataformas de *e-commerce*, bem mais do que pela sociabilização fundada no contato presencial, como também por estabelecer mudanças não previstas nas formas de produção social e causar estranhamentos, como o provocado por conflitos na convivência familiar estendida a um período maior.

A naturalização da morte não exclui o aspecto traumático das circunstâncias de isolamento, tanto que as reações recaem quase sempre no negacionismo e no desprezo pela vida alheia. Esse é um dos temas urbanos ligados à antimesura, mas abordá-lo fugiria ao escopo de nossa análise, porque são eventos exclusivamente sociais, sem uma forma específica, às vezes marcado por decisões pessoais de indivíduos e se apresentariam de certa forma justificáveis para uma sociologia que, no entanto, teria que abordar também o lastro de uma moral social bastante esgarçada. Se nos casos analisados até o momento, a resposta vinha de um certo corpo social ao aprofundamento das ameaças e das perdas efetivas de direitos, adiante veremos a reação no corpo individual, que de longe é o maior afetado pelas modificações e traumas sociais, em resposta às ameaças às suas próprias vitalidade e sanidade. Coletivo ou particular, ambos são corpos orgânicos e, portanto, com perspectivas de se auto diferirem a partir das formas desejantes.

A intervenção, para a qual adotaremos o nome dado pelas redes sociais de “A Bruxa Italiana Dança contra o COVID-19”, aconteceu em 17 de abril de 2020, por volta das 19 horas, na *Piazza Sant’Oronzo*, região central da cidade de Lecce, Itália e, em muito pouco tempo viralizou pela web convergindo em nível mundial numa espécie de conjuração do mal duplamente qualificado: a morte pelo vírus e a mudança de ritmo social. O Chão da praça possui um famoso mosaico chamado “*Lupa di Lecce*”, que é o símbolo da cidade. A dançarina, segundo Alessandra Lupo (apud ASSOCIAZIONE, 2020), mora a 40 metros da praça, respeitou, portanto, o perímetro de 200 metros, distância máxima concedida para realização de atividades fora das residências. A artista, Ester Annunziata, codinominada de “*Strega Pizzica*” (Bruxa Dançarina), ao que tudo indica, não tinha o propósito de afastar e exorcizar as forças maléficas do coronavírus ainda desconhecidas no início da pandemia, sua

ação foi uma expansão da relação que mantinha através das varandas com um dos vizinhos da praça, em meio ao silêncio. Segundo a declaração da artista:

[...] ogni sera dall'inizio del lockdown, io e Mauro Arnesano che abita in piazza ci salutavamo dal balcone e sceglievamo un brano per tenere compagnia al quartiere e strapparlo a questo silenzio opprimente. Quella sera abbiamo scelto Taranta, del Canzoniere Grecanico e lui mi ha detto: “Perché non scendi a ballarla?” E così ho fatto¹³⁷ (LUPO, 2020).

Trajando um vestido preto longo e esvoaçante cujo acessório era um xale também preto, deslocou-se para o centro da *Piazza Sant’Oronzo* ao som da conhecida tarantela do grupo italiano *Canzoniere Grecanico Salentino*¹³⁸ e, ao chegar ao mosaico central, dançou a *pizzica*¹³⁹. A coreografia da *Strega Pizzica* é mais que uma dança bem elaborada, ela reproduz o tarantismo, um ritual arcaico retomado no período medieval¹⁴⁰ proveniente dos séculos XIV e XV. Rituais coletivos parecem nascer da necessidade das comunidades em combater o mal através de um chamamento geral incrementado pela dança e pela música, à qual mais e mais pessoas e instrumentos vão participando até que um possível transe generalizado de toda a comunidade, podendo durar horas. Sua origem está também ligada a rituais de resistência coletiva das mulheres frente ao sentimento de opressão. O mito que precede a criação deste ritual é de que uma tarântula ao morder o tornozelo de uma camponesa, as mulheres da comunidade tomam seus tambores e dançam juntas instintivamente envolvidas pelo som, por seus grunhidos vocalizados e por meio do movimento de seus corpos até que o veneno seja expelido do corpo da

137 [...] todas as noites desde o início do *lockdown*, eu e Mauro Arnesano, que vive na praça, cumprimentávamos-nos da varanda e escolhia uma música para termos companhia no bairro e arrancá-lo desse silêncio opressivo. Naquela noite escolhemos Taranta, de Canzoniere Grecanico e ele me disse: “Por que você não desce e dança?” E assim fiz (tradução nossa).

138 O *Canzoniere Grecanico Salentino*, formado pela escritora Rina Durante em 1975, é um conjunto de música tradicional de Salento, Itália. A banda e a dançarina de sete peças apresentam um estilo contemporâneo da música e dança tradicionais *Pizzica*, do Sul da Itália. A música se chama Taranta e foi composta a quatro mãos por Mauro Durante e Ludovico Einaudi.

139 *Pizzica* é uma dança folclórica italiana popular, originária da península de Salento, na Apúlia, e depois se espalhou pelo resto da Apúlia e pelas regiões da Calábria e da Basilicata oriental. Faz parte da família maior de tarantela.

140 A *Pizzica* é uma dança capaz de falar sobre sentimentos, vida e esperanças antigas. Está relacionado à *Pizzica* o fenômeno do “tarantismo”, entendido como exageros da ansiedade e do medo frente à opressão. O tarantismo, como ritual, tem raízes nos antigos mitos gregos. Alegadamente, as vítimas que desmaiavam ou estavam em convulsão começavam a dançar com a música apropriada e eram revividas como se uma tarântula as tivesse mordido. A música usada para tratar a mania da dança parece ser semelhante à usada no caso do tarantismo, embora pouco se saiba sobre ele.

camponesa.

Apesar da observação das regras de distanciamento social impostas na Itália no início da pandemia, o corpo feminino ao expor-se, apesar da dança que funciona como um dispositivo contrafactual¹⁴¹, constitui-se sempre uma ação antimesura.

As reações iniciais da pandemia não se resumiram a uma espécie de terror singular, fez ressurgir forças sociais de congregação e sentido de união. Num contexto de restrições, medo e insegurança, a simples presença na praça pública do corpo feminino vestido de preto expôs a articulação entre comunidade local e global em rede, com desdobramento da ação à revelia da intenção da artista, que era apenas de reforçar laços locais. Tal era o estado de ânimo que em poucas horas operou a sensibilidade em nível mundial no encalço da peste pretendendo conjurá-la como um outro contágio pela *web*. Contribuiu para isso paradoxalmente um imaginário fundado na figura própria da opressão feminina: a caça às bruxas. O ritual coletivo retorna a partir desse centro de contágio, a figura da “*Strega Pizzica*” e o som dos tambores puderam ser ouvidos nos quatro cantos do mundo.

O sentido ambíguo de reprovação e de esperança da figura da bruxa fez prevalecer o sentimento comum, a força coletiva provocada pela catástrofe. As pulsões são realinhadas na perspectiva do retorno ao normal pela arte da dançarina, que, ao conjugar o expressivo e o imaginário, o histórico e atual, produz a sensação do sublime, do inatingível, do espiritual. Ao provocar o embate com a estrutura estabelecida sem grandes certezas, e por isso questionáveis, o conjunto da ação ganha essa dimensão ritualística capaz de se contrapor ao vírus e alertar para a presença do humano no contraponto da lógica sistêmica. Nesse sentido, a antimesura se estabelece como um significado social de resistência e preservação

141 O evento contrafactual faz parte de um mundo possível que contradiz algo do mundo real, enquanto o evento atual faz parte do mundo real. O dispositivo contrafactual, nesse sentido, funcionaria como contramedida ou ação evasiva. Há uma submissão do corpo através da violência e o corpo sem roupa num território inimigo está muito mais sob esse perigo em especial o corpo feminino sempre submetido ao prazer, aos desejos e à violência do homem. Sendo assim, a dança, a roupa e alguns elementos da sensualidade e do erotismo como a ginga e o rebolado são erigidos como uma espécie de pele para operar como dispersão da atenção alheia que se volta sempre para a objectualização do corpo e para a opressão. Um corpo que perde suas proteções naturais, sejam elas amparadas na forma de sua cultura, no perceber-se como coisa natural, seja por roupas, acessórios e coberturas corporais ou outros, utiliza como reação natural a pele e a sensualidade como recurso de proteção frente a uma agressão incisiva. Um único e último recurso disponível onde nada mais há, onde a ansiedade e o medo dominam a mente.

Imagem 12 – Bailarina Ester Annunziata dança a “pizzica” na praça deserta de Lecce para “exorcizar” o coronavírus. Itália, 2020



Fonte: *Frame* do vídeo documentário de Roberto Leone. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k3e5lcAjrDA&t=64s>. Acesso em: 16 jun. 2022.

A intervenção ocorreu num espaço vazio e amplo da *Piazza Sant’Oronzo*, no final de sexta-feira. Duas captações em vídeo ocorreram e transformaram a ação em um evento de grande visualidade. A primeira foi realizada pelo próprio parceiro de Ester, Mauro Arnesano, auxiliado pela *videomaker* Sara Dimastrogiovanni (*PIZZICA SALENTINA*, 2020). O som da tarantela emana do balcão de Arnesano, a dançarina coloca seu xale sobre uma caixa e irrompe dançando na praça, percorrendo o espaço até o mosaico. O vídeo publicado na página do *Facebook* de Sara Dimastrogiovanni ganhou o mundo com dezenas de milhares de visualizações em poucas horas. “*Da allora tutti si sono chiesti chi fosse la ballerina misteriosa – prosegue l’architetto – ma io ballo solo per passione e in queste sere spesso l’ho fatto sul mio terrazzo, perché mi fa stare bene. Danzare in piazza non mi è sembrato così strano*”¹⁴² (LUPO, 2020).

As manifestações do novo público são, em sua grande maioria, ligadas a essa

142 “Desde então todos se perguntam quem era o misterioso bailarino - continua o arquitecto - mas danço apenas por paixão e nestas noites fazia-o muitas vezes no meu terraço, porque me faz sentir bem. Dançar na praça não me pareceu tão estranho” (tradução nossa).

sensação do sublime e do mágico como veremos: “Bruxas é o mundo todo reconhecer esse tipo de magia!” (Perfil: A griffin; Br); “*She's such a free spirit, I love this, her energy is felt by many!*” (Perfil: BowieFan IAMIAM; UK); “*May this angel dance for us all in these trying times!*” (Perfil: Coen M; NED); “*This has stolen my soul !!! Incredible this is enchanting!*” (Perfil: Luis Lizard; USA); “*Meraviglioso, per me è stata una nobilissima forma d'arte. Bravissima chiunque lei sia.*” (Perfil: Rituàl; IT); “*Me encanta, encanta, encanta, gracias por compartir con nosotros, se les saluda desde Chile, bendiciones para todos ustedes!!!*” (Perfil: Mayorit alarcón; Cl); “*Magica taranta, esorcismo della malattia. La maga danzatrice è vestita di nero come una antica prefica di 2000 anni fa... il lamento è diventato canto!*” (Perfil: Gabriella Tirelli; IT); “*Qu'elle grâce les larmes me montent!*” (Perfil: Sylvain Leser; Fr); “*why does watching this bring deep, wracking sobs from inside me within 30 seconds?*” (Perfil: It's going to be ok- Just Breathe; UK).

A outra captação foi realizada pelo cinegrafista Roberto Leone, com equipamento profissional seguido de edição em formato de documentário¹⁴³, com recursos mais sofisticados, como a utilização de vários planos e áudio de estúdio ao contrário da captação de Mastrogiovanni. O vídeo de Leone narra a inserção do ritual em um ambiente vazio da cidade de Lecce. Nas palavras de Leone:

Venerdì 17 Aprile 2020, mi trovo per le strade di Lecce a girare un documentario per la regione Puglia e il FAI, regolarmente autorizzato dalla Questura di Lecce. Intorno alle 19:00 da Piazza Sant'Oronzo proveniva una splendida melodia Salentina che rompeva improvvisamente un silenzio a dir poco surreale. Recandomi in piazza ho potuto assistere ad una scena fantastica, una ballerina vestita di nero ballava la pizzica proprio sul mosaico della famosa "Lupa di Lecce", simbolo della nostra città. E' forse questo il simbolo della Pizzica, esorcizzare con il ballo questo periodo così triste, danzare freneticamente al tramonto nella centralissima piazza di Sant'Oronzo, credendo che domani sarà tutto finito e che torneremo a riabbracciarci tutti, con il calore che contraddistingue il popolo Salentino. Ho approfittato per documentare questo evento tanto inaspettato quanto affascinante! (LECCE SETTE, 2020).¹⁴⁴

143 D'INCANTO la Pizzica: Diretto e girato da Roberto Leone, Airfilm_it. s.r.l. Canal Airfilm_it. 1 vídeo (2 min. 05 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k3e5lcAjrdA&t=64s>. Acesso em: 02 jun. 2022.

144 Sexta-feira, 17 de abril de 2020, estive nas ruas de Lecce a filmar um documentário para a região de Puglia e a FAI, devidamente autorizado pela Sede da Polícia de Lecce. Por volta das 19:00 da Piazza Sant'Oronzo veio uma esplêndida melodia de Salento que de repente quebrou um silêncio que era no mínimo surreal. Indo para a praça pude presenciar uma cena fantástica, uma dançarina vestida de preto dançou a Pizzica bem no mosaico da famosa “Lupa di Lecce”, símbolo da nossa cidade. Este é talvez o símbolo da Pizzica, exorcizando este triste período com danças, dançando

Ambos os vídeos – com suas formas distintas, a da captação direta e a da apropriação com recursos expandidos, o que implica no controle da narrativa – constituem a forma final da arte da dançarina em seu percurso pelas redes e nos desdobramentos em relação à ocupação do espaço público durante a pandemia, o que vale dizer a formação de uma opinião pública. Essa ação remete também à Itália como um dos centros iniciais de grande impacto e disseminação da COVID-19. As manifestações críticas do filósofo Giorgio Agamben, em seu texto polêmico, apresentam uma forma de antimesura no discurso filosófico contemporâneo, no qual encerra um certo desligamento de suas categorias comuns para se inserir no contexto político e social que é mais complexo do que as formas conceituais, porque necessariamente coloca o embate com a opinião pública.

Em nossa introdução afirmamos que: “Ao corpo que se situa no espaço são agregadas formas que potencializam o discurso e ampliam seu significado, alargando também sua penetração na subjetividade”. O corpo que se apresenta mais que uma persona, é um outro, uma entidade entre a artista e o público na forma da própria mediação. Forma que está implicada na realização do outro dentro dessa mesma mediação¹⁴⁵. A força do discurso da forma está impregnada de forças desejantes, domina essas interpretações e poderiam movê-las em determinada direção, por exemplo, de uma intenção prévia. Um exemplo disso é a ação antimesura contida no ritual da dançarina italiana ter uma leitura totalmente concordante e consensual expressa nas redes sociais.

freneticamente ao pôr do sol na praça central de Sant'Oronzo, acreditando que amanhã tudo acabará e que voltaremos a abraçar a todos novamente, com o calor que distingue o povo Salentino. Aproveitei para documentar este evento inesperado e fascinante! (tradução nossa).

145 Para o entendimento desse contexto é necessário dizer que adotamos a interpretação de Vladimir Safatle quanto à articulação lacaniana cerrada entre imaginário, narcisismo e representação, no qual traduz: “Podemos dizer que, para Lacan, o imaginário é um gênero de *esquema de categorização espaçotemporal* que funcionaria através da subsunção do diverso da intuição sensível à imagem. [...] Essa imagem, no entanto, unifica o diverso a partir de princípios de ligação e de identidade derivado do próprio Eu como unidade sintética e autoidêntica.” (SAFATLE, 2007, p. 169)

Capítulo 2 – Narrativas Escriturais

2.1 Ocupações e Localidades

Introduzimos a questão das ocupações urbanas e de determinadas localidades porque elas por vezes produzem mais sentidos para o interior de uma luta social do que campos devidamente preparados para a arte. As ocupações passaram a ser elementos efetivos nas lutas políticas na virada do século XX, mas elas nos permitem falar de uma estética como elemento civilizatório que se revela nos sujeitos em condições extremas. Entender o vínculo de determinada forma de vida com a forma artística pode parecer um pouco estranho, porque a transformação de qualquer materialidade em arte parece depender de uma processualidade que diz respeito a um mecanismo de pensamento muito mais do que de um movimento no sentido do embate da vida cotidiana. Tomando por exemplo a configuração de uma barraca como conjunto heteróclito, construído pelos meios limites, que se utilizam das sobras e as organizam como moradia, e a colocarmos em qualquer espaço que tenha objetivo de fruição estética, estaremos criando um objeto artístico. Essa criação não depende da estruturação material, mas de um movimento do pensamento que reelabora essa forma, colocando-a em sintonia com uma estrutura linguística que readapta o entendimento, que a readapta a uma forma de consciência. A forma, ela mesma, já está pronta, ela não sofre modificação, quem sofre modificação é a perspectiva de entendimento, cuja proposição decorre da ação intencional linguisticamente programada em função de um interesse.

2.1.1 Ocupação Cracolândia: *fluxo dos comuns sem lugar*

O termo Cracolândia – por derivação de *crack*,¹⁴⁶ a cidade do *crack*, a terra do

146 O *crack* é derivado de um processo de transformação da pasta base da cocaína em pedra que permite ser fumada. A origem provável é sua criação como resposta dos traficantes à intensificação do controle e repressão aos principais produtos utilizados na transformação da pasta base da cocaína em pó, o éter e a acetona, pelo departamento de repressão às drogas dos Estados Unidos, o DEA. Na Cracolândia, subsiste a forma artesanal em que se coloca a cocaína em pó em uma colher e acrescenta-se bicarbonato de sódio e água; ao ser aquecida, a mistura começa a dissolver-se, virando um líquido que depois endurece, craquelando com o barulho característico que dá nome ao produto. Interessante observar que esse processo, relatado por usuários da droga, de certa forma,

crack – é a denominação popular para uma área no centro da cidade de São Paulo, nas imediações das Avenidas Duque de Caxias, Ipiranga, Rio Branco, Cásper Líbero, rua Mauá, Estação Júlio Prestes, Alameda Dino Bueno e da Praça Princesa Isabel. Local que se destaca pela população de rua usuária de *crack* e pela atuação de programas sociais voltados para o combate da dependência química. O nome é a designação para um território cuja população em situação de vulnerabilidade é estimada em 1.680 indivíduos, composta, na sua maioria, por dependentes químicos e também por famílias desalojadas dos cortiços desapropriados da região ou vindas das periferias por situações de intensa precariedade.¹⁴⁷

A primeira característica da Cracolândia como ocupação e concentração dos viciados em *crack*, os denominados craqueiros, é seu epicentro, chamado de “fluxo”, no qual centenas de moradores de rua concentram-se para consumo de drogas, convivência e proteção.¹⁴⁸ Nesse fluxo principal, os indivíduos estacionam e constroem abrigos com todo tipo de materiais, normalmente sobras de todas as espécies de coisas que são acumuladas pelos craqueiros e servem também como valor de troca entre eles. A concentração, em geral, produz uma quantidade muito grande de lixo, que se confunde com as pessoas e com as coisas utilizadas, num todo orgânico que dá o caráter formal e performático de uma intervenção urbana de grande interesse. O fluxo atualmente concentra-se no quadrilátero entre as alamedas Cleveland, Dino Bueno, Nothmann e rua Helvécia, situadas no bairro de Campos Elíseos, e se move pelo território quando as forças públicas o obrigam, por alguma diligência sempre creditada à ação de prisão de traficantes, à limpeza e por outras políticas que visam contentar a opinião pública e obter créditos políticos. Independente dos motivos, são ações sempre excessivamente violentas.

contraria o motivo de seu surgimento, que é a dificuldade de fabricar a cocaína em pó. Essa produção do *crack* possivelmente é feita graças ao efeito psicoativo da droga muito superior ao da cocaína, também relatado por usuários. Para mais informações, indicamos o trabalho de Roberta Costa (2017).

147 Relato colhido em conversa com moradores de rua na região da República revela que algumas famílias vêm para o centro da cidade por essa ser uma região de maior facilidade para conseguirem trabalho como camelôs ou catadores de papelão e metais. O centro também oferece mais estabilidade em relação à segurança e mais facilidade para conseguirem comida. O morador relatou que trabalhava no centro e morava na periferia, mas não foi mais possível arcar com o gasto com transporte e aluguel do barraco na comunidade, então ele se mudou com a família para a marquise de um prédio na República.

148 Entre janeiro e novembro de 2019, foram contabilizadas 526 pessoas, em média, frequentando o local. Já em 2020, com a pandemia, a média caiu para 486 pessoas. Em 2021, o número registrado foi o maior dos últimos dois anos: 596 passaram a circular, em média, na Cracolândia (G1, 2022).

A segunda característica da ocupação da Cracolândia é sua dispersão pelos bairros próximos, como Santa Cecília, República e a região da Boca do Lixo, no bairro da Luz – região de intensa produção cultural e cinematográfica nos anos 1950, que se degradou após crises sociais e amplo processo de gentrificação. Outra característica extremamente importante da Cracolândia e, principalmente, de seu fluxo, é a riqueza de narrativas. Segundo a perspectiva de Hakim Bey,¹⁴⁹ uma zona autônoma temporária virtualmente inviolável e nas palavras de alguns de seus habitantes e de agentes sociais que lá atuam, trata-se de uma região que, apesar da degradação, tem um viés democrático bastante expressivo.

As ações do poder público para o território da Cracolândia apresentam características desumanas e antissociais em vários aspectos e refletem, por exemplo, o sentido de uma opinião pública que entende o território como a própria droga e, numa operação metonímica, “toma-se o lugar e seus/suas habitantes pela substância” (COSTA, 2017, p. 22). Por esse princípio, não é difícil entender a proposição da mídia em geral que diz que: “Grosso modo, as alternativas imediatas para acabar com as cracolândias são duas: a prisão e a internação compulsória” (CASTRO, 2021). Todas as proposições e entendimentos oficiais sobre a Cracolândia pairam no nível do preconceito, não aterrizando em seus fundamentos sociais e materiais, o que denota uma operação de evasivas para camuflar pontos importantes, tais como o fato de se tratar de uma degradação organizada por um capital rentista voltado para a especulação imobiliária, visando os recursos do território que aos poucos vai sendo extraído dos habitantes. Operação comum verificada em muitos lugares do mundo por pesquisadores como David Harvey¹⁵⁰, em suas análises das dinâmicas do capital e suas relações geográficas ou mesmo, Pierre Dardot e Christian Laval, que pensam o comum como lugar das lutas práticas

149 Peter Lamborn Wilson, conhecido pelo pseudônimo de Hakim Bey, é um historiador, escritor, poeta, pesquisador do Sufismo, bem como da organização social dos Piratas do século XVII e teórico libertário cujos escritos causaram grande impacto no movimento anarquista das últimas décadas do século XX e início do século XXI.

150 Especialmente em *Cidades Rebeldes*: “[...] a urbanização desempenha um papel particularmente ativo (ao lado de outros fenômenos, como os gastos militares) ao absorver as mercadorias excedentes que os capitalistas não param de produzir em sua busca de mais valia (HARVEY, 2013, p. 33). Ver também o excelente artigo de Renata Monteiro Siqueira: Edifício São Vito: Poder público, Imprensa e Estigmatização. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. São Paulo, v. 20, n. 2, mai./ago. 2018. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/5579>. Acesso em: 13 mar. 2022.

contra os efeitos nefastos do capitalismo e os estudos sobre a gestão coletiva de recursos, entre outros.

A degradação do território decorre do histórico descaso do poder público e de políticas urbanísticas equivocadas, mas, principalmente, pela exploração dos recursos do território tendendo ainda para a acumulação primitiva, sobretudo pelos interesses da especulação imobiliária. A cidade toda sofre com problemas decorrentes do empobrecimento e do aumento descontrolado da população. Pobres, miseráveis, moradores de rua, favelados, desempregados, drogados e uma infinidade de outras situações de vulnerabilidade existem na cidade quase como regra geral, mas não existem outras Cracolândias e também nem todos vêm para o território da Luz consumir *crack*. Portanto, é possível entender que o habitante desse território e o frequentador do fluxo são, em sua grande maioria, herdeiros desse histórico local.

Alguns programas do governo do estado e da prefeitura, criados para atender principalmente os problemas de dependência química, têm ações focadas no território, apresentam um planejamento de muita relevância para a região, mas são atravessados por interesses políticos partidários que prejudicam sua atuação. A seguir, alguns exemplos recentes:

O programa social batizado de “Recomeço” foi criado pelo Governo do Estado de São Paulo no ano de 2013, sob a gestão de Geraldo Alckmin (PSDB) e prefeitura de Fernando Haddad (PT).¹⁵¹

O programa social batizado de “Braços Abertos” foi criado pela Prefeitura de São Paulo sob a gestão Fernando Haddad (PT) no ano de 2014. Extinto pelo ex-prefeito João Dória (PSDB), que chamava a iniciativa de “bolsa *crack*”, o programa concedia bolsas em troca de serviços de varrição e vagas em hotéis sociais como parte de uma política de redução de danos, sem exigir abstinência dos usuários.¹⁵²

O programa social batizado de “Redenção”, foi criado pela Prefeitura de São Paulo sob a gestão de João Dória do (PSDB) no ano de 2017.¹⁵³

151 SÃO PAULO (Prefeitura). **Programa Recomeço**. s.d. Disponível em: <https://www.desenvolvimentosocial.sp.gov.br/acoes-de-protexao-social/programa-recomeco/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

152 INSTITUTO ADESAF - Articulação de Tecnologias Sociais e Ações Formativas. **São Paulo de Braços Abertos**. s.d. Disponível em: <http://adesaf.org.br/novo/sao-paulo-de-bracos-abertos/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

153 SECRETARIA Especial de Comunicação de São Paulo. **Programa Redenção abre as portas**

Não volta mais, não volta mais. Pode afirmar, pode duvidar, mas pode ter certeza, enquanto eu for prefeito de São Paulo, a Cracolândia não vai mais existir. Ali, a partir de agora, é um espaço reconquistado pela cidade, pela cidadania e pelos habitantes que poderão circular com segurança [Palavras do prefeito Dória na ocasião do lançamento do Programa em 2017] (WIKIPEDIA [Cracolândia], s.d.)

para uma nova vida aos beneficiários em situação de vulnerabilidade. São Paulo, 25 set. 2021. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/noticia/programa-redencao-abre-as-portas-para-uma-nova-vida-aos-beneficiarios-em-situacao-de-vulnerabilidade>. Acesso em: 13 mar. 2022.

Imagem 13 – Mapa do território da Cracolândia retirado do Google Maps com identificação das principais ruas e com a área atual do fluxo principal em destaque.

São Paulo, 2022



Fonte: Google Maps. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/place/Pra%C3%A7a+Princesa+Isabel+-+Campos+El%C3%ADseos,+S%C3%A3o+Paulo+-+SP,+01206-010/@-23.5337122,-46.6418108,727m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x94ce58435116fc73:0x1baf6e0145f2b797!8m2!3d-23.5353819!4d-46.6433906?hl=pt-PT>. Acesso em: 17 mar. 2022.

Imagem 14 – Vista geral da ocupação do fluxo da Cracolândia na rua Helvétia, Campos Elíseos, centro de São Paulo, 2018



Fonte: Joel Silva/Folhapress. Disponível em: <https://gujssp.com.br/tenda-de-atendimento-da-cracolandia-tem-pouca-procura/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

2.1.1.1 O território

“O espaço vivido simbolicamente” (MAFFESOLI, 1995, p. 116).

O território da Cracolândia, desde a decadência das produtoras de filme que lá se instalaram na década de 1950, incrementando o complexo cinematográfico que funcionava desde os anos de 1920, tornou-se um local de encontro das pessoas de estratos sociais mais baixos e, gradativamente, passou a ter função de albergar pessoas excluídas da sociedade, as quais têm seus processos de existência tornados atos de resistência. A antropóloga Roberta Costa nos traz a fala de "Rica", um trabalhador da região que descreve a Cracolândia como:

o “quartinho de bagunça” da cidade. Tudo aquilo que não cabe ou não se encaixa em outros lugares de São Paulo vai para o território. Tem muito deficiente físico, idoso e profissional do sexo que já não é tão bonita quanto era antes e não consegue mais fazer programa nos mesmos lugares de antes. De alguma forma é um lugar que te acolhe. É um lugar que a gente chama de ‘pretominância’, de maioria negra” conclui “Rica” (GIANETTI, 2018).

O termo Cracolândia apareceu pela primeira vez na imprensa em 1995, numa reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* que noticiava a prisão de traficantes de drogas. Na época, as publicações abordavam os casos de apreensões como sendo uma “epidemia do *crack*” na cidade. Cracolândia é, portanto, um conceito construído há pelo menos 30 anos, tendo como referência uma das drogas tida como mais suja do mercado. Fazer menção à Cracolândia nos remete a sofrimento, violência, crime, sujeira e tristeza. O conceito é reforçado por também ser a expressão de um território cuja vida social sofre o impacto negativo do desenvolvimento da cidade. Sob várias camadas de intervenções que visam ocupar o espaço, as que estão sob o termo revitalização parecem esconder amplos processos de gentrificação.

O território comporta a área denominada “Boca do Lixo”, onde o lixo do centro da cidade era reunido para ser transportado para depósitos e incineradores através de trens e carroças de tração animal e, depois, dos caminhões. A partir das décadas de 1920 e 1930, produtoras de cinema como *Paramount*, *Fox* e *Metro* começaram a se estabelecer ali e a atrair distribuidoras, fábricas de equipamentos especializados, serviços de manutenção técnica e outras empresas do ramo, pela facilidade dos transportes de aparelhos de filmagens e cópias dos filmes através dos trens.

Imagem 15 – A "Boca do Lixo", como era conhecido o trecho entre a rua do Triunfo e a rua Vitória, era frequentada por artistas famosos



Fonte: fotomontagem de Matheus Souza. Disponível em: <https://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2018/12/20/pelas-ruas-da-luz-a-historia-da-cracolandia-em-tres-momentos/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

No governo do prefeito Prestes Maia (1938 a 1945), a região da Boca do Lixo teve o apogeu da atividade cinematográfica, com um público sofisticado. Houve por parte desse político a tentativa de transformar o bairro em uma concentração de comércio de luxo. Com isso, foram alargadas as avenidas Duque de Caxias e Ipiranga e, nos anos de 1960, o prefeito Faria Lima fez o mesmo com a avenida Rio Branco.

As medidas que deveriam integrar o bairro aos planos de urbanização acarretaram seu isolamento, com as avenidas alargadas constituindo barreiras físicas e criando um ambiente enclausurado dentro da cidade, com pobreza, prostituição e ações da polícia. Os processos de desapropriação e degradação responsáveis por destruir o sistema social e produtivo já configuravam, à época, a lógica da gentrificação, inaugurando medidas que tentam apagar as pessoas e os problemas do território, ignorando problemas estruturais.

Nos anos de 1950, o polo cinematográfico da Boca do Lixo se expande por conta de leis que obrigavam os cinemas a exibir filmes brasileiros, mas inicia-se a

decadência das produções por vários motivos. Por exemplo, para ocupar a reserva de mercado, passou-se a produzir filmes baratos e eróticos, que aos poucos foram sendo substituídos pelas famosas pornochanchadas que, por sua vez, se transformaram em filmes de sexo explícito, que era mais barato comprar dos americanos do que produzir.

A prostituição chega definitivamente no ano de 1954, vinda da região de confinamento no Bom Retiro. Durante o governo de Adhemar de Barros, interventor do Estado de São Paulo durante o Estado Novo, optou-se pelo confinamento¹⁵⁴ das prostitutas, que antes trabalhavam livremente pelos bairros do centro, entre as ruas Aimorés, Ribeiro de Lima e Prof. Cesare Lombroso, ou seja, do outro lado da linha férrea. Segundo declaração da historiadora Luzia Margareth Rago, (Unicamp), o desconfinamento ocorreu de forma bastante drástica: “Houve tumulto, repressão, as prostitutas saíram às ruas em passeatas. Foi um despejo sem nenhuma outra alternativa, semelhante ao que é feito hoje” (ROMANI et al., 2018).

Na década de 1960, a cidade de São Paulo começa a sofrer intensa urbanização, mas sem aplicação de políticas públicas de moradia, educação e saúde nas áreas do centro, que foram sendo marginalizadas em favor do que Tereza Pires do Rio Caldeira analisa como “Cidade de Muros” (2000).¹⁵⁵ A historiadora e urbanista Herta Franco também considera que os problemas de dependentes químicos concentrados no território e os agravantes estruturais que levam à existência de um submundo são causados pelo descaso das políticas públicas para a cidade.

A região é um importante polo cultural e histórico desde a formação da economia paulista de base cafeeira e depois industrial. A região possui edificações que são um verdadeiro museu a céu aberto, como o Hotel dos Imigrantes, a Estação Sorocabana, feita por cafeicultores para escoamento do produto, salas de concerto, a Pinacoteca do estado e a Estação da Luz, esta comprada em uma das feiras

154 Medidas higienistas sempre estiveram no rastro da expansão e reestruturação das cidades europeias no século XIX e duas políticas se destacaram em relação à prostituição: uma originária da França, o regulamentarismo, no qual o Estado deveria regulamentar a atividade controlando locais, horários e inspeção médica; e outra da Inglaterra, o abolicionismo, cuja proposição era de que o Estado não deveria interferir. No Brasil, sempre imperou uma política associada ao abolicionismo, mas num primeiro momento (ROMANI et al., 2018).

155 Caldeira (2000) analisa em detalhes a maneira pela qual crime, medo e desrespeito aos direitos dos cidadãos associaram-se a transformações urbanas em São Paulo, produzindo um novo padrão de segregação espacial durante as duas últimas décadas.

internacionais da Europa no final do século 19. O polo cultural nascente na cidade, responsável por substituir a cidade do Rio de Janeiro como centro de referência na cultura erudita brasileira, albergando os reflexos das vanguardas artísticas europeias e promovendo a Semana de Arte de 1922, tem íntima relação com o território da Cracolândia.

A área nunca deixou de ser um polo cultural, mas sempre com um viés elitista. Nas décadas recentes, novamente procurou-se implantar na região polos culturais nesse mesmo molde, como o projeto para o Centro de Referência da Dança do Estado de São Paulo, que ocuparia uma das áreas desapropriadas e atualmente cedida para a construção de moradias populares pelo projeto de Parceria Pública Privada (PPP), bastante polêmico e sem resultados bons para a região. Geralmente as propostas de reurbanização do centro da capital sempre são amparadas por desapropriação, exclusão social, empobrecimento e abandono, com desarticulação dos setores produtivos da região que geram empregos e renda, como o comércio local, por exemplo.

É notória a implantação de unidades do SESC, teoricamente voltadas para uma cultura mais popular, mas que não escondem seu viés elitista, estetizador e vínculo profundo com o uso especulativo e simbólico da cidade e da cultura, a exemplo da clara apropriação do termo “ocupação”, elemento representativo da luta por reconhecimento, para denominar a área onde futuramente será o “Sesc Dom Pedro”¹⁵⁶, e mesmo a implementação de escritórios e afins em áreas imensas pela companhia Porto Seguro, que inclusive mantém um centro de cultura elitista na região cercado de seguranças particulares. Tais intervenções no território não

156 O espaço abrigava os edifícios São Vito e Mercúrio, em frente ao Mercado Municipal, na Avenida do Estado. A demolição de ambos foi concluída em 2011, na gestão de Gilberto Kassab (PSD). No mesmo ano, houve o anúncio de que o Sesc ergueria uma unidade no local, como parte de um pacote de ações do Plano de Revitalização do Parque D. Pedro II. Segundo a arquiteta e urbanista Renata Monteiro Siqueira: “A partir dos anos 1980, a prefeitura de São Paulo empreendeu um projeto de urbanização para o Parque Dom Pedro II que teve continuidade ao longo de várias administrações. Nesse contexto, propuseram-se, diversas vezes, intervenções no Edifício São Vito, vizinho ao parque. Esse grande edifício de quitinetes, construído na década de 1950, sendo local de moradia de uma população de baixo poder aquisitivo, foi demolido em 2010. O imóvel ficou conhecido como uma ocupação irregular e perigosa, embora fosse habitado predominantemente por proprietários e inquilinos formais. A construção desse estigma, com a participação decisiva da imprensa, foi fundamental para justificar as duas tentativas de intervenção pública no prédio, ocorridas, respectivamente, nas décadas de 1980 e 2000. O caso relativamente recente, ainda que um tanto esquecido, leva à percepção de que ideias reproduzidas como ‘senso comum’ são, na realidade, cuidadosamente elaboradas e incorrem na naturalização de noções que nada têm de consensuais” (SIQUEIRA, 2018, p. 269)

revelam responsabilidade com os problemas da região. As aquisições de prédios e terrenos na região são derivadas de uma desestruturação pensada de forma a diminuir o valor das propriedades e possibilitar lucros interessantes para a especulação imobiliária.

No curso de parcerias e políticas públicas tocadas por programas incompletos visando requalificação da área, como a experiência pioneira de parcerias entre o setor público e o privado (PPP), cujo primeiro lote leiloado¹⁵⁷ está localizado no epicentro do território,¹⁵⁸ a degradação social avança sobrepondo camadas de intervenções urbanas singulares. Nesse sentido, a Cracolândia ocupa um lugar de destaque, tanto no que diz respeito a expor a natureza perversa das relações urbanas e da opinião pública, movidas por um senso comum cuidadosamente construído, que gera uma força simbólica sem precedentes como qualificador de violências, quanto por proporcionar movimentos humanos inqualificáveis que beiram o sublime.¹⁵⁹ Outras intervenções são garantidas pelas forças policiais que disputam os craqueiros entre a Polícia Militar (PM) e a Guarda Civil Metropolitana (GCM), com verdadeiros festivais de bombas e tiros “não letais” amplamente saudados pela mídia.

157 Essa concorrência resultou no primeiro contrato de PPP Habitacional, firmado em 23/3/2015, com a Empresa Canopus Holding S.A., desde então Sociedade de Propósito Específico, PPP Habitacional SP Lote 1 S/A, para a implantação do projeto referente ao Lote 1, conforme Edital de Concorrência Internacional nº 001/2014. Disponível em: <http://www.habitacao.sp.gov.br/icone/detalhe.aspx?Id=1>. Acesso em: 23 jun. 2022.

158 A área onde funcionou o Terminal Rodoviário da Luz entre os anos de 1960 e 1980 foi incorporada à PPP Lote 1 – Área Central da Cidade de São Paulo como contrapartida do Governo do Estado de São Paulo para a implantação do Complexo Júlio Prestes. O empreendimento ocupa as quadras 49 e 50, além de incorporar, no âmbito das ações da PPP, a requalificação da Praça Júlio Prestes. Ao todo, o projeto do Complexo Júlio Prestes terá 1.202 moradias. Na quadra 49, em 5 torres, são 914 unidades de HIS – Habitações de Interesse Social, para famílias com renda mensal de R\$ 4.344,01 até R\$ 8.100,00. A Parceria Público-Privada Habitacional consiste em uma concessão administrativa com o objetivo de ofertar HISs e HMP – Habitação de Mercado Popular, associada à implantação de infraestrutura, equipamentos sociais, espaços voltados a usos não habitacionais, como comércio e serviços, bem como à prestação de serviços relacionados ao trabalho social de pré e pós-ocupação. Inclui, ainda, a capacitação para gestão condominial e demais serviços de apoio ao adequado provimento da função moradia, para os condomínios de HIS. Disponível em: <http://www.habitacao.sp.gov.br/icone/detalhe.aspx?Id=13>. Acesso em: 23 jun. 2022.

159 “A Cracolândia da Praça do Cachimbo, no centro de São Paulo, é removida duas vezes por dia para a limpeza pública. Antes de se iniciar a varrição e lavagem com jatos de água, cerca de 100 homens da Guarda Municipal organizam os usuários em fila indiana para eles se deslocarem de um quarteirão ao outro” (CRACOLÂNDIA, 2021).

Imagem 16 – Movimento de craqueiros do fluxo durante a operação de limpeza da rua Helvétia. São Paulo, agosto de 2021



Fonte: *Frame* do vídeo “Cracolândia: Como é a limpeza da maior feira livre de drogas do país”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1BZtMf6x9Ekg1> . Acesso em: 13 mar. 2022.

A edificação de prédios voltados à moradia popular na região nos moldes em que está sendo concebida intensifica praticamente todas as problemáticas do território que dizem respeito a questões sociais fundamentais. Em relação ao urbanismo, é uma verdadeira experiência de intervenção.¹⁶⁰ Prédios imensos em áreas diminutas são erguidos praticamente da noite para o dia, como se fossem instalações temporárias sem a menor consideração com a permanência do futuro morador. Segundo o portal de notícias G1, mais de 30% das pessoas recusaram contratos para financiar apartamentos sociais ao descobrirem que os imóveis oferecidos pelo governo ficavam na Cracolândia (CASSANO; TOLEDO; GIANCOLA, 2019)), fator que intensifica a violência da opinião pública a respeito dos usuários de drogas, conforme consta nos depoimentos de moradores por exemplo, o morador Reinaldo Vieira, entrevistado próximo à Praça Princesa Isabel diz:

É inacreditável que a Prefeitura permita que diversos quarteirões sejam tomados por pessoas para praticar a compra e venda de drogas e produtos roubados. Não há possibilidade de saída do vício

¹⁶⁰ Os próprios arquitetos do escritório Biselli Katchborian Arquitetos, autores do projeto, consideram a obra uma intervenção urbana na região.

para as pessoas se elas tiverem onde ir pra comprar droga sem serem incomodadas. (Informação verbal)¹⁶¹

Imagem 17 – Infográfico mostra áreas desapropriadas no entorno da Praça Júlio Prestes com principais migrações da Cracolândia. São Paulo, 2017



Fonte: Arte G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/apos-migracao-usuarios-ja-montam-barracas-na-alameda-cleveland-na-cracolandia.ghtml>. Acesso em: 17 mar. 2022.

161 Informação verbal colhida em 2019, nas imediações da Cracolândia durante pesquisa de campo.

Imagem 18 – Infográfico mostra a área desapropriada no entorno da Praça Júlio Prestes cedida pelo Governo do Estado de São Paulo para implantação do PPP lote 01. São Paulo, 2017



Fonte: Arquitetos Mario Biselli e Artur Katchborian. Disponível em: <http://www.habitacao.sp.gov.br/icone/detalhe.aspx?Id=13> . Acesso em: 17 mar. 2022.

2.1.1.2 Ocupação

Para compreender os devires sociais possíveis a partir do conjunto de embates sociais que ocorrem no espaço urbano, é necessário estar atento ao uso do conceito de território¹⁶². Território, primeiramente, diz respeito a um espaço de terra, depois desdobra-se em variadas formas de circunscrição espacial que possibilitam relação de posse e poder. Pensar sobre esse espaço de terra requer pensar sobre sua ocupação por pessoas num tempo em que os limites entre público

¹⁶² A ocupação é um significant importante para o conjunto de embates que ocorrem no espaço urbano. Faz parte das estratégias de resistência sociais, a exemplo do MTST, do MST, dos estudantes e da própria população de rua, que ocupa calçadas, marquises, praças, casas abandonadas e ruas. Ocupar é fomentar formas de viver, estimular os devires sociais. Ocupa-se um território e demanda-se estar atento ao uso desse conceito. Entretanto, há ainda outros tipos de ocupação, como a realizada no Capitólio, o Congresso estadunidense, em 06 de janeiro de 2021, pelos supremacistas brancos de extrema direita, num show performático, insuflados pelo próprio presidente Donald Trump, que havia perdido a eleição (JUSTO, 2021). Homens brancos atacando a principal instituição legal estadunidense, eles ocupam para contestar as leis que são aprovadas naquele lugar. Estão desafiando a instituição no sentido de dizer que não são mais aquelas pessoas e aquele lugar que vão ter o poder de construir as leis. Querem destruir aquele símbolo do edifício onde as leis são construídas, defendidas e aplicadas, que são as leis da democracia.

e privado são cada vez mais incertos. A lógica neoliberal de sobrevalorização do lucro agrava essa incerteza, na medida em que permite mudanças no estatuto das relações de propriedade, em que o público, lugar da riqueza social, passa a ser apropriado pelo privado como um dos últimos recursos de aumento de capital.¹⁶³ Entendemos que a apropriação de espaços públicos por comunidades tem um aspecto diferente da geração de lucro, pois, ao contrário, faz valer sua função social em situações-limite. O mesmo pode ser dito das ocupações por movimentos sociais, como MST, MTST e outros, porque buscam recuperar parte de sua função social.

Nas dinâmicas de exploração do capitalismo rentista, o território é recorrentemente o centro do conflito (HARVEY, 2013). Não só por ser objeto de um certo litígio, mas também por ser o solo onde a confrontação ocorre, a exemplo de intervenções urbanas como as ocupações, as manifestações cívicas e as formas de crítica em que a própria presença no espaço público aparece como expressão estética evidenciando uma perspectiva política.

O território da Cracolândia, em seu deslocamento para o bairro de Santa Ifigênia, na cidade de São Paulo, é uma intervenção urbana nos moldes de uma performance de longa duração. A Cracolândia é um território que expressa e está carregado de formações simbólicas e conceituais onde a manifestação do sensível se dá por regime fenomenológico. Sua expressão diz respeito à legitimidade da vida em qualquer circunstância. Então, o sentido fenomenológico abriga as percepções, ao contrário da semiologia das representações que as descreve. A Cracolândia acolhe em seu fluxo todos os seres que lá aparecem e sua dinâmica é de socialização dada pela dimensão sensível, conforme veremos.

Quando um ex-prefeito falou sobre reconquista do espaço pela cidade e pela cidadania, explicitou, em seu território, uma rachadura que divide legitimidade e ilegitimidade por parâmetros que não são claros e que reforçam a lógica de partilha do sensível¹⁶⁴. Isso significaria dizer que os protagonistas do fluxo da Cracolândia não são cidadãos ou que sua parcela é a dos não contáveis. A performatividade é uma das evidências do poder do enunciado sobre as relações sociais,

163 Autores como David Harvey (2013) destacam essa forma de capitalização como extração primária.

164 Que diz respeito a partilhar também as legitimidades entre camadas hierárquicas eternizadas pela estrutura de exploração.

principalmente sob a égide do direito, mas precisa, sobretudo, de legitimidade da posição do enunciador. No caso do enunciado elaborado pelo prefeito Dória: “Não volta mais” ou “Ali, a partir de agora, é um espaço reconquistado”, trata-se, antes de tudo, de uma falácia porque a ação não corresponde à dimensão necessária a tal reconquista embora momentaneamente faça parecer. Sua ineficácia gera e reafirma atitudes perversas e demanda violência posicional no sentido de “Não olhe para cima”¹⁶⁵. Sobre a segurança, seus termos são ainda mais obscuros, porque não se referem à segurança alimentar, à segurança dos direitos sociais como o trabalho e a renda e, principalmente, à segurança de expressar determinadas culturas que, embora ligadas à resistência de formas de vida, são vinculadas diretamente ao crime.¹⁶⁶

Imagem 19 – Fluxo da Cracolândia em frente à Estação Júlio Prestes no bairro da Luz em São Paulo. São Paulo, 2017



Fonte: “O Programa de Braços Abertos”, 2015, p. 10. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/saude/DBAAGO2015.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

¹⁶⁵ Título do longa-metragem de 2022 dirigido por Adam McKay que, nas palavras de uma usuária do *Twitter*: 'Não Olhe para Cima' é basicamente o mantra do negacionismo que diz 'não queremos que vocês vejam a verdade, queremos que continuem cegos e fazendo o que mandamos' (GZH, 2021).

¹⁶⁶ Essa vinculação ao crime será referida por nós quando tratarmos da intervenção dos pixadores.

A Cracolândia é uma formação social, depois política e depois estética. Sua forma não tem nada de enigmática, ela é imprescindível para o capitalismo neoliberal, porque legitima a desumanização de parte da população vulnerável que ocupa territórios ambicionados pelo capital financeiro. A segurança não diz respeito a quem teve seus recursos minados. Essa formação, que tem seu modelo reproduzido em toda e qualquer cidade contemporânea, é um dos polos mais paradigmáticos de luta e de resistência. Expõe o agonismo das relações entre população, urbanismo e políticas públicas sujeitas à dramática conjuntura do capitalismo em fase de colapso generalizado dos recursos e das relações.

Toda a região, em um raio de pelo menos um quilômetro, recebe influência dessa “maneira de viver” instalada no local. A partir desse núcleo principal, expande-se uma espécie de cultura de sobrevivência que permeia e marca presença, num embate vigoroso com o lugar e com tudo aquilo que representa o sistema. As relações são tensas e constantemente a violência sai de sua forma velada e atinge corporalmente esses habitantes (RODRIGUES; LARA, 2017, p. 54).

Imagem 20 – Ação violenta da Polícia Militar de São Paulo (PM) contra os frequentadores do fluxo da Cracolândia. São Paulo, 2017



Fonte: “O Programa de Braços Abertos” (2015, p. 10). Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/saude/DBAAGO2015.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

Imagem 21 – Operação policial na Cracolândia no começo do ano de 2017



Fonte: Fernando Bizerra Jr/EPA. Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2017/nov/28/cracolandia-sao-paulo-feira-crack-dentro>. Acesso em: 17 mar. 2022.

Imagem 22 – Guardas municipais diante de supostos usuários de crack na região da Cracolândia em São Paulo



Fonte: Rovena Rosa/ Agência Brasil/Arquivo. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/por-que-cracolandia-nao-acaba/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

2.1.1.3 *Diversitas*¹⁶⁷

O “Diversitas” é um programa de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) cuja disciplina “O Lugar das Redes: Preservadas, Descartadas, Compartilhadas e Expandidas”, coordenada pelo Prof. Dr. Sérgio Bairon Blanco Sant’Anna, desde 2017, por vezes tem sido ministrada no território da Cracolândia. O “Diversitas” estabelece parceria direta com os espaços de militância social importantes da região da Cracolândia, como o grupo “Cia. Pessoal do Faroeste”¹⁶⁸ – situado, na ocasião,¹⁶⁹ na rua do Triunfo, nº 301, Bairro da República em São Paulo, a “Companhia Mungunzá”,¹⁷⁰ núcleo de teatro de resistência cuja sede é o Teatro de Container – instalado na rua dos Gusmões, 43, Santa Ifigênia –, uma ocupação próxima à rua do Triunfo e ao centro de acolhida “Casa Florescer”¹⁷¹ – situada na rua Prates, 1101, Bom Retiro – também nas imediações, criada em 2015 com a proposta de atendimento exclusivo ao público LGBTQIA+, abriga e atende às demandas de 30 mulheres trans que sofreram com a expulsão familiar, falta de oportunidades, preconceito, outras violações, além da falta de acolhimento em outros albergues.

167 O Diversitas Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos, formado por diferentes especialidades nos campos das humanidades em geral, é um centro de referência acadêmica nos estudos da intolerância, da diversidade cultural e dos direitos humanos, vinculado ao Programa de Pós-Graduação – Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da FFLCH-USP-SP. Mais informações no *site*: <https://diversitas.fflch.usp.br/expediente>

168 Para maiores informações: <https://www.facebook.com/CiaPessoaldoFaroeste/>

169 O programa Diversitas auxiliou a Cia. Pessoal do Faroeste a transformar o teatro numa instituição cultural, neste ano da disciplina que frequentei, com relativo sucesso. Apesar de se tornar uma instituição, a companhia não teve verbas disponíveis para continuar seu trabalho e sofreu várias ações de despejo.

170 Informações disponíveis no *site* do grupo: <https://www.ciamungunza.com.br/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

171 Informações disponíveis no *site* do grupo: <https://www.ciamungunza.com.br/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

Imagem 23 – Evento promovido pelo teatro Cia. Pessoal do Faroeste, parceiros do programa Diversitas da FFLCH-USP, no território da Cracolândia, em São Paulo, 2019



Fonte: Página do Facebook do grupo. Disponível em: <https://www.facebook.com/CiaPessoaldoFaroeste/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

O interesse maior dos organizadores da disciplina é estabelecer uma zona de contato entre a universidade e o território e fazer conexões para ações conjuntas e objetivas com profissionais da saúde, do direito, da força pública e da prefeitura que atuem na região, bem como com representantes e integrantes das populações de rua que vivem na Cracolândia.

Esse modo de reconstruir as expectativas comunitárias com trabalhos de reinserção social normalmente é uma resposta um tanto heroica de atores sociais como artistas, psicólogos e educadores preocupados com o desmonte dos aparelhos culturais e de saúde do estado de São Paulo, reflexo de uma política mundial imposta às margens pelo neoliberalismo, que diz respeito não só à apropriação de território e de parcelas do comum, mas também a um “encarceramento do imaginário”. Por outro lado, funciona também como mediação e vigilância dos excessos da política pública e da polícia a serviço da especulação

imobiliária. Um dos movimentos que trabalha efetivamente nesse sentido é o “Coletivo Craco Resiste”¹⁷², criado, em boa medida, pelas interações com o território proporcionadas pela pesquisa acadêmica de Roberta Costa, cujo envolvimento intenso com o território e com as narrativas locais acabou por constituir um corpo de pesquisa coautoral entre os habitantes da Cracolândia e os apoiadores da pesquisa.

O território de comunidades em que se instalam disputas sociais e políticas é sempre objeto de análises etnográficas e antropológicas, muitas delas distanciadas das realidades a que as populações estão expostas, que perfazem seu cotidiano e que dão, até mesmo, corpo à singularidade de uma certa produção cultural que, via de regra, será tomada como *royalties* para captar investidores.¹⁷³ A atuação de coletivos, ocupações e centros de acolhida tem o sentido de ressignificação das práticas sociais no território de conflito e são, normalmente, amparadas por ações na dimensão afetiva, como olhar para as narrativas locais através de núcleos de conversa, ações estéticas ou distribuição de alimentos. São modos de estabelecer contato que alargam as interações e estabelecem confiabilidade e inscrição na relação por estarem no campo das intersubjetividades. Um outro propósito é aproveitar a zona de indiscernibilidade causada pela fragmentação social e ampliar o uso político do reconhecimento (SAFATLE, 2016), deixando de se resignar a dimensão compensatória dessas experiências.

Inúmeras ocupações no centro de São Paulo são exemplos dessa forma de experiência de interação. As ocupações por moradias, como a ocupação “9 de Julho”, e os núcleos de residências artísticas, como o “Ocupa Ouvidor” – na rua do Ouvidor, 63 – e a “Casa Amarela” – na rua da Consolação, nº 1075 – são os grandes paradigmas. Quando estão vinculadas à universidade pública, como, por exemplo, o coletivo Diversitas, estão ligadas à recuperação do lugar da memória e à transformação social como elaboração da memória e do fortalecimento comunitário, portanto, redes de lutas e de resistência. Nessas interações, o conhecimento

172 O coletivo, fundado há cinco anos, é assumidamente favorável à instauração de políticas de redução de danos a usuários de drogas e defende a distribuição de itens que diminuam os riscos associados ao consumo de *crack*. Em agosto de 2021, o coletivo sofreu inquérito policial, provavelmente como retaliação política à divulgação no mês de abril de 2021 do dossiê “Não é confronto, é massacre”, elaborado a partir do monitoramento das ações policiais com câmeras de segurança por três meses no qual demonstra que a maioria das ações com uso de bombas de gás e balas de borracha são de iniciativa dos próprios guardas, sem nenhuma ação anterior das pessoas em situação de rua (NÃO É CONFRONTO, 2021).

173 Cf. Harvey, 2014.

acadêmico visa um produto e passa a ser uma relação com o lugar, configurando, assim, não um conhecimento sobre o lugar, mas um conhecimento constituído com o lugar.¹⁷⁴

Imagem 24 – Evento gastronômico na Ocupação 9 de Julho, em 2019 com a presença do político Eduardo Suplicy. Região central de SP



Fonte: Reprodução *Facebook* Cozinha Ocupação 9 de Julho. Disponível em: <https://www.facebook.com/cozinhaocupacao9dejulho/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

Como participante da disciplina no ano de 2018 e morador da região, tive a oportunidade de ampliar meu entendimento sobre a Cracolândia e pensar novas práticas artísticas e sociais na região. O contato mais estruturado com o lugar permitiu refletir sobre a circulação dos afetos e, mais precisamente, como o ódio, o medo e a passividade são constituídos por mecanismos técnicos¹⁷⁵ para o controle e

174 Outro exemplo de interação com o mundo acadêmico é dado pela antropóloga Roberta Marcondes Costa, que trata o respeito aos usuários de drogas como questão central de sua dissertação de mestrado: “Eu cito os usuários do mesmo jeito que cito os acadêmicos, com a mesma formatação porque eles são os especialistas. Quem entende aquele lugar são as pessoas que estão lá. Não quem está de fora. [...] Isso também se reverberou na defesa do mestrado. Foram para a defesa cerca de 15 usuários. Para alguém que é usuário de *crack*, sair da Cracolândia é muito difícil, porque lá é o lugar de segurança, onde não há preconceito. Mas eles foram pra defesa e internalizaram o fato de eles serem autores do mestrado. Durante a minha fala inicial e a dos professores, eles interrompiam. Respondiam às perguntas que a banca fazia para mim. Isso foi uma das coisas mais bonitas. O mestrado era deles” (GIANETTI, 2018).

175 O panóptico de Jeremy Bentham, em 1785, modelo da sociedade disciplinar (FOUCAULT, 2011), é também o grande paradigma para o controle e a exclusão social no final do século XX e início do século XXI. Esse controle migra do sistema de detenção para a produção e, definitivamente, para a sociedade em geral, onde o indivíduo se move de um meio de confinamento para outro. No território da

manipulação dessa circulação. Trata-se de mecanismos que possuem uma gênese bem antiga, remontando, por exemplo, ao reaparelhamento das metrópoles para absorver a massa de trabalhadores vindos do campo para as indústrias; e também aos aportes massivos da psicanálise que fundamenta as teorias do sujeito descentrado, que alijado de seu sentido histórico dado, por exemplo, pela comunidade, apresenta-se doente para o sistema. Esse sujeito que perde a identidade, por conta de novos princípios assimilados que independem dos operadores que os instauram, mas continua excessivamente dependente da linguagem. Há em curso nos territórios degradados, portanto, uma vontade política de construção de sujeitos violentos e loucos a partir da demolição de princípios que normalmente eram compartilhados pelos sujeitos sociais e cuja substituição não foi completada.

O entendimento de que redes são também redes de intersubjetividades corrobora a perspectiva de formação de redes de resistência, de fortalecimento do direito à vida, à dignidade e à diversidade, entre outras formas de reconhecimento que possam ser processadas pela ativação política, social e cultural a partir da intervenção urbana. São propostas que priorizam a representação do lugar pelas suas narrativas objetivam criar e ampliar redes locais e redes marginais. A colaboração da universidade permite operar com recursos de grande vantagem e de maneira convergente com as necessidades de inclusão das populações das margens nos debates gerais que decidem sobre elas, seja através de artigos, de grupos de estudo ou mesmo de informações sobre as pautas e agendas políticas para o território.

Cracolândia, sua forma é menos sutil. Ao contrário, é bem visível o aparato policial com equipamentos controle de mobilidade, agressão física, sons de helicópteros, armamento pesado e explosivos táticos. Para maiores informações: MEDEIROS, Alexsandro. O Panóptico. **Sabedoria Política**. s.d. Disponível em: <https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/o-panoptico/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

Imagem 25 – Detalhe do dia a dia dos moradores de rua da região da Cracolândia, centro de São Paulo, 2011



Fonte: Nelson Antoine, Fotoarena. Disponível em: <http://saopaulo-40s-50s-60s.blogspot.com/2012/11/cracks-word.html>. Acesso em: 17 mar. 2022.

Ao abordar o território e estabelecer relações com os praticantes do lugar, os núcleos de ação objetiva que não são propriamente instituições públicas, a exemplo do Diversitas, da companhia Mungunzá e da Casa Florescer, procuram reconhecer a diversidade e as formas de conhecimento existentes, mesmo num fluxo com intenso uso de drogas pesadas como a Cracolândia. Estabelecer zonas de contato¹⁷⁶ implica expandir as possibilidades de compreensão e de relações, entendendo o real direito à existência e o valor cultural e humano que emana desses territórios. Porque, além da tragédia humana com poucos precedentes à altura, essa relação pode expor estratégias e táticas de existência e sobrevivência que são, assustadoramente, um modelo de sociabilização e democracia. Por outro lado, cracolândias são zonas de descarte populacional e também uma amostra da perspectiva de relação a que estão sujeitas as populações das cidades com sua visada civilizatória e a cultura,

176 O conceito “zona de contato” é utilizado frequentemente como sinônimo de “fronteira colonial”. Mas, enquanto este último termo está baseado numa perspectiva expansionista europeia (a fronteira é uma fronteira apenas no que diz respeito à Europa), “zona de contato” é uma tentativa de se invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por descontinuidades históricas e geográficas cujas trajetórias agora se cruzam (PRATT, 1999).

sob a lógica do lucro.

Dentro de propostas que visem esses objetivos, não pode haver espaço para discursos que não valorizem a vida. Integrar, portanto, todos os habitantes das áreas onde está atualmente a Cracolândia torna-se um objetivo social muito distinto na cidade de São Paulo. Em minha participação na disciplina entendi o Diversitas como um coletivo de resistência que trazia para esse território um diálogo da universidade com líderes sociais locais, ativistas de variados pontos da cidade, professores, historiadores, psicanalistas, estudantes e pesquisadores alinhados com esses valores e com essas necessidades.

Pensar que as ações realizadas por atores não institucionais visam necessariamente reduzir o dano causado pelas políticas públicas na região causa estranhamento, mas evidencia que o campo dos acontecimentos e dos eventos atuais é cada vez mais reflexo das formas de vida organizadas sob a égide da produção de valores materiais e de sentido social destituídas de vínculos afetivos ou da noção de comunidade. Operação que exacerba a produção de patologias e anomias, formas de sofrimento social tornadas “forças produtivas” pela economia capitalista (HONNETH, 2003; BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009). Não que a perda de vínculo possa ser problemática por parecer reflexo de uma perda das bases normativas de institucionalidades que garantem o desenvolvimento de indivíduos, mas, como defende Vladimir Safatle: “[...] o problema não se encontra nos processos de desinstitucionalização, mas no impacto de outra forma de regulação social ligada à exploração psíquica do estranhamento” (SAFATLE, 2016, p. 312).

Muitos autores¹⁷⁷ estão pensando sobre a produção de zonas de indiscernibilidade e sobre a possibilidade de seu uso político para além da exploração capitalista. Peter Sloterdijk (2016), por exemplo, pensando a

177 Slavoj Žižek aborda em sua obra “Em defesa das causas perdidas” (2011) uma ideologia que se apresenta como pós-ideológica; Arjun Appadurai: “O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva” (2009), sobre os problemas da violência coletiva que vão refletir nas formas de reconhecimento; Axel Honneth: “Luta por Reconhecimento: para uma gramática moral dos conflitos sociais” (2011), obra de introdução do autor no Brasil, apesar de sua visada normativa detectada por Safatle, busca resgatar o conceito de reconhecimento de Hegel, fio condutor das principais teorias do reconhecimento e conflitos sociais; Viveiros de Castro: “Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural”, linha da antropologia que pensa sobre de que forma o conhecimento que está em alguma comunidade é passado para nós. O conceito de canibalismo foi totalmente renovado por Castro que traz relação do canibalismo com a antropografia, mas também com o feminino. E, principalmente, o conceito de ser coletivo, uma espécie de ser que nunca foi individual, que nunca foi subjetivação. Como conviver com a ideia de que o eu não existe?

subjetividade dada pela lógica da ideologia neoliberal a serviço do capitalismo, introduz a ideia de que a sociedade contemporânea se compõe de três grandes esferas onde os sujeitos atuam e recebem influências diretas, a saber: a bolha, o globo e a espuma. A bolha afetiva, por exemplo, representa uma espécie de projeto que criamos e que vai transformar o mundo inteiro naquilo que nós pensamos.

A vida nas espumas refere-se à teoria de que a vida se desenvolve multifacetada, refletida, absolutizada, volátil e movediça, não é possível viver o tempo na espuma. Para Sloterdijk, o mundo não está mais no paradigma da temporalidade, mas de espaços que se sobrepõem, portanto, não é mais possível sustentar processos de construção e afirmação de identidades como atributo principal da pessoa. Para Sérgio Bairon, coordenador do Diversitas, a Academia é uma bolha dentro de um globo interpretando a espuma e é com esse entendimento que propõe abordar o território, ou seja, incorporar-se à espuma, perder essa identidade institucional forjada na eliminação de culturas e reforçar a zona de indiscernibilidade com seu instrumental.

O termo Cracolândia estabelece paradigmas territoriais e conceituais inusitados, primeiro por ser o campo de cartografias das afetividades distintas, composto pelas narrativas dos ocupantes do território, sejam os que nele habitam, trabalham ou fazem ativismo, inclusive a polícia, com suas formas de intervenção que traduzem uma interpretação externa que forja o modelo para a opinião pública. Sua existência serve para refletir sobre a cidade mercadoria, sobre a insurgência na cidade comunidade através da ocupação da cidade genérica, nos seus meandros, nos locais que são territórios singulares, nos espaços despojados de projeção afetiva, que são seu nascedouro e sua justificativa.

Se existe, porém, um abismo entre a experiência e a capacidade humana de sistematizá-la, ali ele é ainda mais acentuado dado a velocidade, opacidade, ilegalidade, efemeridade e transitoriedade, incrementada pela violência social, midiática e estatal às quais a *Cracolândia* está sujeita (COSTA, 2017, p. 12).

As periferias e os centros políticos são instâncias separadas e refratárias dentro de uma estrutura urbana, suas articulações são redes independentes que se cruzam e se toleram, formando um todo consciente que é preciso compartilhar. Há, no entanto, um inconsciente ligado principalmente aos fazeres locais que produz

comunidades e nos permite perceber que as temporalidades no território são distintas. São tempos que não se articulam, existem os tempos das vivências e das necessidades e outro tempo, que é o das instituições encarregadas de pensar e decidir sobre o território como algo também genérico.¹⁷⁸ O resultado são cracolândias de várias espécies. O sentido de produção partilhada é um desafio à reflexão porque implica uma escuta que não classifica de saída e, inclusive, necessita excluir qualquer forma de classificação. É um sentido novo com ambição de constituir um ser coletivo, de tratar da emergência de um ser coletivo. São experiências de interlocução das quais emergem formas de conhecimento singulares e diferenciadas que recusam a noção de laboratório global.

Imagem 26 – Cracolândia, sem paralelos em nenhuma cidade do mundo



Fonte: Brazil Photo Press/LatinContent/GettyImages. Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2017/nov/28/cracolandia-sao-paulo-feira-crack-dentro>. Acesso em: 17 mar. 2022.

178 “Amanhã é Domingo”, subtítulo da dissertação de mestrado da antropóloga Roberta Costa na qual aborda a fala sobre a temporalidade da Cracolândia: “É uma questão muito diferente do tempo do relógio, lá ele funciona de outro jeito’. No território, há uma vivência sem preocupação com o dia seguinte e, assim, alguns comentam que lá o amanhã é sempre domingo” (GIANETTI, 2018).

2.1.1.4 Relato 01 – Outubro de 2018

Os bairros do centro nas proximidades do fluxo principal da Cracolândia já foram objeto de outros estudos acadêmicos realizados por mim e sempre abordando o território através de experiências estéticas¹⁷⁹, nas quais a deriva é o principal operador. A performance “Reenquadrando São Paulo”, uma caminhada performática realizada com uma moldura clássica como dispositivo de apoio, traz possibilidades de contato e relações afetivas bastante relevantes. O relato que se segue é decorrente dessa ação:

Durante uma deriva com esse dispositivo pelo território, resolvi permanecer parado atrás da moldura apoiada no chão num local próximo à entrada do fluxo. As pessoas normalmente observam curiosas, fazem mímicas e gestos, caras e bocas, e também se aproximam e posam frente à moldura, às vezes pedem para segurá-la e até andar com ela. Nesse dia, um homem visivelmente frequentador do fluxo se aproximou e disse: “É arte, né, Tio?”. Respondi que sim, que era para ser uma performance, supondo que ele poderia dominar certos conceitos. “Posso segurar?” Perguntou. Assenti. Pegando a moldura e a movimentando disse: “É bem pesada. Eu sou do fluxo, estou aqui há três meses. Vim de Ribeirão Preto, desci na Tietê e andei até aqui”. Perguntei se tinha vindo atrás de trabalho. “Não!”, respondeu, “Vim para conhecer a Cracolândia mesmo. Sempre tive curiosidade”.

Eu disse que achava muito curioso alguém vir à Cracolândia como uma espécie de turista. Começamos a conversar sobre várias coisas e ele me contou o rolê dele:

Lá na minha cidade é tudo muito careta, eu usava drogas lá, com a rapaziada, até o *crack* mesmo, mas era tudo careta, nem sempre

179 Algumas referências: LEITE, E.; RODRIGUES, A. P. **Rompendo Fronteiras**: arte, sociedade, ciência e natureza. 1ª. ed. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2018. v. 1. 557p.; RODRIGUES, A. P.; LARA, A. H. **Espaços da Mediação**: A arte e seus públicos. 1ª ed. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013. 358p.; RODRIGUES, A. P. Performances urbanas: Formas artísticas e Intervenções Urbanas. **Revista Cultura e Extensão USP**, São Paulo, v. 19, pp. 43-57, 08 mai. 2018; INTERVENÇÕES urbanas. Canal Antonio de Padua Rodrigues. 01 mar. 2016. 1 vídeo (3 min. 58 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ctjciloIV74&ab_channel=AntoniodeP%C3%A1duaRodrigues. Acesso em: 14 mar. 2022; RODRIGUES, Antonio. Deambulação performativa “Caminhos urbanos”. São Paulo, 05 nov. 2016. 1 vídeo (1 min. 38 seg.). Disponível em: <https://www.facebook.com/abrasca/videos/1363428873676352>. Acesso em: 14 mar. 2022; VID 20161012 123104467. Canal Antonio de Pádua Rodrigues. 12 out. 2016. 1 vídeo (21 min. 43 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ekmSjSiRw-E&t=1151s&ab_channel=AntoniodeP%C3%A1duaRodrigues. Acesso em: 14 mar. 2022.

tinha e quando tinha era uma pressão grande, tinha que dividir com muita gente e nem dava para ficar legal. Eu queria vir para cá, deixei um emprego num lava-jato, peguei um ônibus e vim. Cheguei aqui fui direto para o fluxo. A coisa é muito ‘loca’. Eu tinha um pouco de dinheiro e já fui logo no *crack*. Você pega uma pedra e já cola vários malucos do seu lado. No começo achei estranho, mas estava na fita deles, então acendia e passava. Momentos depois, parecia um monte de zumbis, e eu também. Permaneci muito tempo assim, não sei muito bem o que se passava, só percebia uns movimentos ao redor, algumas falas, algumas conversas e muita brisa. Continuamos passando, não sei quanto tempo se passou até eu ficar na escassez, mas só sei que quando consegui perceber melhor as coisas já estava com as roupas todas sujas, rasgadas, eu todo sujo também, meus tênis já era, nem sei como arrumei esses chinelos. Acho que passou pelo menos duas semanas. Agora eu cato papelão e todo tipo de lixo e tento vender, levar nas reciclagem e vender. Qualquer dinheiro já volto e compro a pedra. Eu queria mesmo era conseguir cinco reais agora. Olha, se quiser vamos fazer negócio, por exemplo, se me arrumar cinco conto, ou até três, eu compro um corotezinho. Dá para vender por cinquenta centavos o copinho, a gente faz rapidinho uns trinta conto. A cachaça é de lei, aumenta a brisa, todo mundo quer”. (Informação verbal)¹⁸⁰

Achei muito interessante o negócio da pinga e sua perspectiva empreendedora. Consegui entender também por que alguns grupamentos de moradores de rua com permanência maior sempre têm as banquinhas vendendo pinga das garrafas de plástico, os Corotes, e outras coisas baratas de comer. Conversamos durante mais um tempo em que ele me falou sobre a liberdade que tem no território, principalmente no fluxo, mesmo com a violência da polícia, algo que se coaduna com outros relatos que ouvi a respeito de uma tal democracia difícil de conceber de nossa posição social privilegiada. Ele apontou para alguns bares que disse que pertenciam a lideranças do PCC e, o mais curioso, apontou para um edifício e disse: “Veja, lá de cima, eles filmam tudo, você já está filmado. Venha, vou te acompanhar até o fim da rua para os nórias não te encher, deixe que eu carregue um pouco”. Agradei e aceitei, ele levou a moldura, no final nos despedimos e dei-lhe dois reais, que era o que eu tinha.

2.1.2 Ocupação da Avenida Paulista: ocupação e direito à cidade

Existem regiões no globo que são escolhidas para receberem as coisas. É

180 Informação verbal colhida em 2019, nas imediações da Cracolândia durante pesquisa de campo.

para onde as coisas fluem e criam-se zonas de grande abundância. Não se trata de escolhas, evidentemente, mas de processos ligados a estratégias de poder longamente trabalhadas. E existem regiões de onde as coisas saem para fluir em direção a essas zonas de abundância. Carência e abundância são, portanto, alguma das divisões estruturais que caracterizam o mundo capitalista que podem ser analisadas por inúmeros parâmetros, por exemplo, zonas de abundância de bens em contraste com a carência alimentar num mundo de excesso de alimentos. As ditas “coisas” são, no fim, materiais utilizados pelas pessoas e que produzem regiões de profundos contrastes sociais. A profusão de coisas gera abundância de riquezas materiais, culturais e bem-estar social como reflexo dessa condição que assimila, por exemplo, incrementos na educação, nas estruturas urbanas, nas formas lazer e trabalho e na segurança. Assim como a carência gera o seu oposto: áreas de precarização do trabalho, da segurança e da educação, péssimas condições de existência, custo de vida desproporcional na relação ganho/despesa, desvalorização da cultura e destruição das estruturas sociais e produtivas, entre outros.

Em ambas as regiões, fatores importantes, como a liberdade, não podem ser considerados ideais, posto que são conformados por projetos políticos de cerceamento da participação da sociedade civil que não seja na forma de consumo, por vigilância constante às formas de manifestação crítica e pela implementação de epistemologias e ideologias¹⁸¹ que garantem a manutenção da hegemonia em todas as áreas do conhecimento. Essa divisão é observada em relação aos países, aos blocos econômicos-militares e até mesmo aos hemisférios norte e sul, com algumas exceções. Essa mesma lógica é aplicada na sua forma local, o que não causa surpresa, uma vez que a manutenção de sua universalidade se deve à garantia de controles particulares. Sendo assim, a cidade oferece maior chance de observação e demonstração não só do contraste referido, mas de pensar sua forma crítica. A cidade de São Paulo, que possui o maior Produto Interno Bruto (PIB) entre as cidades da América Latina e ocupa a décima posição no *ranking* mundial, é

181 Segundo Gioseffi (1997): “A ideologia, como apresentada por Maffesoli, relaciona muitos campos, responde a múltiplas questões, apreende na efervescência de sua época a dinâmica da sociedade”. Ao concordar com a proposição da pesquisadora, atentamos para o fato de que as falsas consciências e sentidos implicam no perigo de seu uso por uma certa labilidade política que tende ao forçamento do consenso, conforme procuramos demonstrar nas análises.

paradigmática nesse sentido.

São Paulo é hoje uma metrópole pontuada por poucas áreas com grande vitalidade e alta concentração de infraestrutura, tais como a Avenida Paulista, e grandes áreas de pobreza e severa ausência de recursos urbanos. A divisão espacial representa um longo processo de inclusão e exclusão social dos direitos da cidadania, o qual tem sido mais e mais contestado nas últimas décadas (PALLAMIN, 2013, p. 78).

A região Sul, maior região administrativa da cidade, por exemplo, possui três dos distritos com as rendas mais altas da cidade, assim como os três com renda mais baixa.¹⁸² A região central, onde se encontra a Avenida Paulista, é muito mais cosmopolita do que as regiões adjacentes, mas abriga contrastes entre divisão de renda e qualidade de vida na mesma ordem. É forçoso dizer que todos os outros indicadores de desigualdade, como índice de violência, transporte público, saúde, educação, violência contra mulher, violência racial e violência contra população LGBTQIA+¹⁸³, que operam decididamente a partir do posicionamento territorial, o que em outra parte já tratamos como violência posicional, são igualmente discrepantes.

Segundo *site* oficial do governo de São Paulo, a Avenida Paulista, situada no coração da capital, é:

[...] um símbolo da cidade de São Paulo e, além da vocação para negócios e da famosa ciclovia, apresenta-se como um de seus principais expoentes culturais. Teatros, cinemas, museus e centros culturais e de compras estão sempre movimentados, assim como feiras artesanais e apresentações de artistas de rua. Destacam-se em sua extensão o Museu de Artes de São Paulo - MASP, a Casa das Rosas, o Parque Trianon, remanescente da Mata Atlântica nativa da cidade, e o Parque Prefeito Mario Covas. Aos domingos a Paulista é aberta aos pedestres e reúne atividades culturais e de lazer (SÃO PAULO [Governo do Estado], s.d.).

182 Bairros com maior renda: Moema: R\$ 9.248,43, Santo Amaro: R\$ 9.159,73 e Itaim Bibi: R\$ 8.060,27; e com renda mais baixa: Marsilac: R\$ 2.881,56, Jardim Ângela: R\$ 2.813,27 e Parelheiros: R\$ 2.644,09 (REDE NOSSA SÃO PAULO, 2021).

183 Para mais informações sobre o Mapa da Desigualdade consultar: <https://www.nossasaopaulo.org.br/2021/10/21/mapa-da-desigualdade-2021-e-lancado/>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Imagem 27 – Fotografia oficial da abertura da Avenida Paulista para pedestres, em destaque Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 2021



Fonte: Reprodução/Governo SP. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/30497_prefeitura-anuncia-reabertura-da-avenida-paulista-ao-lazer-de-pedestres-e-ciclistas.html. Acesso em: 21 mar. 2022.

Criada em 1891 e inaugurada em 1892 em função de um loteamento residencial, com a participação de arquitetos, urbanistas e paisagistas estrangeiros¹⁸⁴, como Paul Villon, em um dos primórdios das atuais PPPs, envolvendo o governo municipal e investidores privados, a Avenida Paulista marca o princípio de separação espacial entre as classes sociais como o modelo de desenvolvimento urbano que viria a ocupar o território. Duas décadas após sua inauguração, a Avenida era uma perfeita representação da *Belle Époque* europeia, com mansões ao estilo neoclássico construídas por mestres de obras europeus ocupando os principais lotes do morro Caaguaçu. Essas mansões começaram a ser demolidas 40 anos após sua construção, restando, nos dias atuais, apenas cinco unidades ocupadas por empresas e órgãos públicos, como o Instituto Pasteur, entidade ligada à Secretaria da Saúde do Governo do Estado de São Paulo, no número 393 da Avenida.

184 A Avenida Paulista foi projetada pelo engenheiro uruguaio Joaquim Eugênio de Lima, que, juntamente com mais dois sócios, adquiriu parte da Chácara do Capão, incluindo a área do Morro do Caaguaçu. Essa área foi loteada e a Paulista foi construída no alto do Espigão, a 900 metros do nível do mar (LAAMARALL, s.d.).

Localizada no limite entre as zonas Centro-Sul, Centro e Oeste, a referida avenida ocupa a região mais elevada da cidade, chamada de Espigão da Paulista. Sua extensão de 2,8 km inicia na praça Oswaldo Cruz, na saída sul, e vai até a praça Marechal Cordeiro de Farias, na saída oeste. Sua sede administrativa é a Subprefeitura da Sé. A identidade da Avenida Paulista sempre esteve ligada às classes mais privilegiadas da cidade de São Paulo e, ao longo do tempo, tornou-se um ícone importante, disputando com o Centro os grandes eventos político-sociais que marcaram a democracia brasileira nos últimos 100 anos. Segundo Vera Pallamin:

A vida cotidiana paulistana tem historicamente acompanhado eventos extraordinários ao longo da Avenida Paulista, movendo-se da emergência da elite capitalista¹⁸⁵ local na virada do século XIX para o XX, e em direção ao estabelecimento de uma classe média urbana na metade do século XX, e as múltiplas reivindicações de cidadania e participação social e política nas últimas décadas (PALLAMIN, 2013, p. 74).

Toda a extensão da Avenida sempre foi o ponto de encontro de manifestações, passeatas e comemorações, a exemplo de eventos anuais tradicionais como o *Réveillon*, a corrida de São Silvestre, a Parada Gay e a Marcha da Maconha. Normalmente as manifestações escolhem as imediações do Parque Trianon e do Masp por serem os pontos mais conhecidos e frequentados da avenida com trajetórias marcantes no desenvolvimento da cidade¹⁸⁶.

185 Esses dados corroboram nossa afirmação de que uma certa disputa entre a Avenida Paulista e o Centro foi uma constante, com grande desvantagem para este último em função da substituição da elite cafeeira pela elite industrial. A estruturação do Centro foi bancada pelos barões do café, com a construção de grandes edifícios públicos como a Pinacoteca do Estado, a Estação da Luz, a Estação Júlio Prestes (estrada de ferro Sorocabana) e, entre outros, o Teatro Municipal, que albergou a disputa final com o Rio de Janeiro no campo da cultura (com a Semana de Arte Moderna de 1922). Para a nova elite industrial esses equipamentos culturais e estruturais da produção não tinham muito interesse e utilidade. Novos ícones e novas regiões foram aos poucos substituindo o Centro e a região da Paulista foi uma delas. O ponto de virada que levou a elite industrial paulista à ascensão foi a Revolução de 1932, de cunho separatista e elitista: “Não é à toa que uma das organizações de apoio ao levante armado de 1932 se chamava ‘Liga pela Constituição e pela Ordem, de paulistas de nascimento’. O principal argumento dos que sustentavam essa visão era seu pujante desenvolvimento econômico em oposição ao atraso dos outros estados”, lembra o historiador Francisco Quartim de Moraes (SOARES, 2019). A revolução de 1932 tem também o propósito de manter uma política vinculada à elite agrária de Minas Gerais e de São Paulo, sua derrota pelas forças cariocas e gaúchas é um pressuposto para o desenvolvimento industrial.

186 Para um estudo detalhado do conjunto Trianon/Masp, indicamos os estudos de Pallamin (2013) e Sevcenko (1992).

Imagem 28 – Passeata da comunidade boliviana na Avenida Paulista acompanhando mobilização mundial em defesa da democracia faz protesto e denúncia de golpe de estado na Bolívia. São Paulo, 17 de fevereiro de 2019



Fonte: Foto de Patrícia Faria (arquivo pessoal).

A escolha da Avenida Paulista para intervenções urbanas se deve ao fato de garantir público e visibilidade por abranger um dos mais importantes eixos do centro expandido de São Paulo, com grande concentração de instituições financeiras, hospitais, escolas, hotéis, consulados, secretarias de Estado, emissoras de rádio e televisão, teatros e museus. A presença constante de público tem alguns fatores que valem a pena investigar. O primeiro tem a ver com o fato de ser um dos lugares para onde as coisas fluem, ou seja, onde existe abundância. Tal aspecto deve-se ao processo de transposição do centro financeiro da cidade para o local, o que por si só proporciona um público de trabalhadores que circulam o tempo todo na avenida; e também por funcionar como uma região cultural, graças à instalação do MASP, que está ligado às grandes exposições de arte¹⁸⁷ e cujo vão livre permite formas de lazer

187 O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) foi, por muito tempo, praticamente o único museu na cidade a continuar ativo apesar de poucas atividades e desinteresse da população nos anos de degradação da cultura por fatores como: política reacionária do governo nos anos de ditadura militar, crise econômica e avanço das produções de arte contemporânea que o museu não comportava. Quanto ao desinteresse, concluo a partir de minha própria visita à exposição de gravuras de Picasso em 1986, que se encontrava vazia. Outros museus ativos nesse período foram o Museu da Arte Contemporânea (MAC) e a Bienal de Artes de São Paulo, ambos no Parque do Ibirapuera e o MAN, na cidade universitária, todos distantes e com difícil acesso para a população. A Pinacoteca do Estado de São Paulo estava com seus andares superiores ocupados pela Escola de Belas Artes e

e intervenções *free style* sem necessidade de autorização da prefeitura. Outro fator importante é o *status* proporcionado por permear lugares badalados de grande beleza e riqueza, frequentados por gente “descolada”. Por último, há a questão do acesso. A Avenida Paulista é, sem dúvida, um dos locais com melhor estrutura da cidade. Nesse sentido, as vias de acesso têm fluxo intenso de pessoas que atravessam a cidade de oeste a leste, além de ser servido por inúmeras linhas de transporte público¹⁸⁸. No entanto, para a periferia, essa estrutura funciona mais para o trabalho do que para o lazer, como declara Yuri, morador da Zona Leste da cidade:

Até para mim fica difícil. Eu moro em São Miguel e para chegar aqui no domingo dá um trabalho. Até tem gente da periferia que vem, mas é bem pouco. Geralmente, eles já vêm pra cá durante a semana, a trabalho, e no fim de semana querem descansar, não ficar duas horas no metrô (ABRIL, s.d.).

sofreu grande degradação. Somente no final dos anos de 1990, com a reestruturação dos museus em nível mundial que incluiu esses museus brasileiros, o panorama mudou e esses espaços culturais passaram a receber grandes públicos e a ser “lugar das mais desenvoltas flâneries”, conforme diz Otília Arantes (2002, p. 161). Para mais informações indicamos, principalmente, as obras: ARANTES, Otília B. F. Os Novos Museus. *In*: ARANTES, Otília B. F. **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. São Paulo: Edusp, 2000; e ARANTES, Otília B. F. **A Cidade do Pensamento Único**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

¹⁸⁸ O trajeto é servido pela Linha 2-Verde do Metrô, inaugurada em janeiro de 1991, tendo inicialmente três estações: Brigadeiro, Trianon/Masp e Consolação (WIKIPEDIA [Linha 2...], s.d.).

Imagem 29 – Contraste entre dois tipos de ocupação cultural na Avenida Paulista em São Paulo, 2017



Fonte: Arquivo pessoal

2.1.2.2. O sentido de Pólis

O processo de abertura da Avenida Paulista aos domingos é decorrente de uma série de audiências públicas realizadas pela prefeitura no ano de 2015. A medida, tomada pela prefeitura após recomendação do Ministério Público Estadual, faz parte do programa municipal “Rua Aberta”¹⁸⁹, cuja proposta de ter pelo menos uma rua por subprefeitura aberta aos domingos das 10:00h às 17:00h tem o objetivo de ampliar as áreas de lazer e recreação na cidade de São Paulo. Experiências

¹⁸⁹ O decreto nº 57.086, de 24 de junho de 2016, institui a Lei Federal nº 12.587, de 3 de janeiro de 2012 - Política Nacional de Mobilidade Urbana que regulamenta o “Programa Ruas Abertas”. Além da Avenida Paulista, inclui mais de 20 outras ruas e avenidas que são abertas aos fins de semana, como a Avenida Sumaré e o Elevado Presidente João Goulart, o Minhocão (SÃO PAULO, 2016).

nesse sentido realizadas na abertura das ciclofaixas da Avenida Paulista¹⁹⁰ tiveram amplo apoio da população, conforme relatam plataformas de notícia da internet como o G1. No dia 19 de setembro de 2015 foi realizada a primeira audiência (de um total de 22 previstas), que tratou especificamente da Avenida Paulista e teve resultado favorável à sua abertura para as atividades propostas.

O resultado favorável das audiências – apesar de encontrar resistência em grupos de moradores e empresários que têm escritório na região e, um pouco mais justificável, a complicação do acesso aos hospitais e hotéis da região – levou a um acordo entre a Prefeitura e a Promotoria de Justiça de Habitação e Urbanismo, ampliando o Termo de Ajustamento de Conduta (TAC)¹⁹¹ assinado entre MPE e Prefeitura em 2007, que limitava o fechamento da Avenida Paulista para trânsito de carros apenas três vezes por ano. Nessas ocasiões, o fechamento acontecia por conta da Parada LGBTQIA+, da Corrida de São Silvestre e do *Show do Réveillon*.

Apesar de favorável à abertura e grande incentivador do programa¹⁹², o subprefeito da Sé à época, Alcides Amazonas, defendeu que ela teria que ter o controle do poder público: “porque, senão, daqui a pouco a Paulista pode ficar pequena. Não se pode montar um palco de rock do lado de uma atividade que exige silêncio absoluto, por exemplo. Não pode virar uma zona. Tem de ser uma coisa organizada” (DOMINGOS, 2015).

190 Em 28 de junho de 2015, quando aconteceu a inauguração da ciclovia no canteiro central da via, e em 23 de agosto, durante a inauguração do trecho de faixa para bicicletas na Avenida Bernardino de Campos.

191 O Termo de Ajustamento de Conduta é um acordo que o Ministério Público celebra com o violador de determinado direito coletivo. Este instrumento tem a finalidade de impedir a continuidade da situação de ilegalidade, reparar o dano ao direito coletivo e evitar a ação judicial.

192 Alcides Amazonas, ao incentivar a abertura da Av. Paulista, procura manter um viés democrático, conforme sua declaração ao *site* G1: “Vamos colocar palco, microfone e vamos abrir para a população opinar, falar, sugerir qual o melhor formato. Estamos convidando as entidades do entorno, como a Associação Paulista Viva. Esperamos que a gente possa aprimorar cada vez mais esse projeto. A audiência pública é para ouvir os favoráveis e os contra. Não vamos votar nada, se vai fechar ou não vai fechar a Paulista. Pode surgir alguma proposta que exige uma análise mais técnica e isso você não faz ali na hora. Esperamos que essa audiência venha fortalecer esse projeto e que sugestões para melhorar o projeto vão ser sempre bem-vindas” (DOMINGOS, 2015).

Imagem 30 – Audiência pública para discutir a abertura da Avenida Paulista aos domingos. São Paulo, 19 de setembro de 2015



Fonte: Foto de Sidnei Santos ¹⁹³. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/noticia/mais-de-200-pessoas-debatem-abertura-da-paulista/Qpju5ndOQOa-Ji9OnMYivQ/view>

A Avenida Paulista é um dos pontos turísticos mais importantes da cidade de São Paulo e suas calçadas amplas sempre receberam intervenções urbanas de todos os tipos. A intensificação das atividades de lazer, cultura e esporte no local, desde o início da década, tendo como polo principal o vão livre do MASP e as ciclovias, que inicialmente eram montadas apenas aos domingos e feriados pela CET, levou a um aumento gradual e significativo dos pedidos de autorização para atividades mais estruturadas, envolvendo palcos, equipamentos de som e afins. Segundo declaração da subprefeitura à época, entre 2014 e 2015, os pedidos dobraram de mil para 2 mil com tendência a aumentar.

Uma boa parte desses eventos são solicitados para serem realizados na Paulista. Nós é que restringimos. Vão surgir centenas de pedidos. Na hora que tiver a decisão, a gente vai fazer um plano de ocupação da Paulista. Em cada quarteirão daquele, vamos ter um tipo de atividade. Vamos escutar. Não está nada decidido. Está tudo aberto

¹⁹³ Audiência realizada no vão livre do MASP com a participação do secretário de Cultura, Nabil Bonduki, o secretário adjunto da Secretaria Municipal de Esportes, Walid Mahmud Said Shuqair, e o subprefeito da Sé, Alcides Amazonas.

(DOMINGOS, 2015).

Apesar de democrática, a afirmação demonstra que o fundamento da ocupação da Avenida Paulista parte de uma aspiração territorial com a presença da população em uma ocupação nos níveis do direito à cidade ou de recuperação da noção de pólis, mas seu contato com a instituição requer normas e controles. Parece evidente que essa circunstância seja totalmente justificada. Observações recentes demonstram que houve uma intensificação das normas e do controle, constituindo um lugar de lazer, cultura, arte e esporte que vale a pena investigar.

O viés principal da análise é a distinção entre evento e acontecimento e uma tensão entre esses dois termos que, nesse caso, diz muito sobre o teor de toda ocupação. Por exemplo, nas caminhadas pela Avenida Paulista, em várias ocasiões nos domingos em que ela se encontrava aberta, apesar da intensa movimentação de pessoas em busca de lazer, diversão, novidades e encontros, percebeu-se que “o público é de certa forma, obrigado (constrangido) a brincar com as atrações ali montadas, devem participar do loteamento dos espaços pelas atividades ali dispostas como uma apropriação absolutamente espetacular” (RODRIGUES, 2017, p. 110). A polícia militar acompanha e todos os sistemas de vigilância e de trânsito estão presentes. Há, subscritas ao evento, regras e normas de participação bem aos moldes de uma lógica consensual.

Nesse sentido, é um evento edulcorado na forma de uma sociedade espetacular, midiática onde o sistema age controlando a mídia, os equipamentos pessoais de interação, como o celular e a distribuição de bebidas e alimentos em parcerias com empresas que impossibilitam o comércio dos comuns. Não sobra espaço sem sonoridades exacerbadas e, às vezes, confusas. São, na sua maioria, ações espetaculares, com cores vibrantes, de uma alegria efusiva que impedem realizar uma conversa ou fazer uma deambulação mais introspectiva. Essa aparência de liberdade e de participação é acompanhada por um forte policiamento ostensivo que parece ter por objetivo apenas manter os movimentos que sejam em favor de participações pacíficas e positivas. Aspecto que nos dá a dimensão de participação de um espectador tutelado pelo Estado e conduzido pela forma estetizada do evento, que se destaca por padrões e modelos e que limpa qualquer

aspecto transgressor possível.

Mas o que nos interessa é aquilo que promove um “contra posicionamento em lugares reais” aberto no interior do evento ou do espetáculo. O contra posicionamento é algo próximo à noção de heterotopia de Foucault¹⁹⁴, esses espaços gerados pela irrupção do inopinado, do imprevisto, quer dizer, da poesia. O acontecimento irrompe no interior do evento e o público vai à Paulista perambular, permear esses acontecimentos o que significa: buscar o que acontece no acontecimento.

A distinção desse aspecto formal nos indica que há muito evento e pouco acontecimento na ocupação da Avenida Paulista. E nos interessa justamente o acontecimento, até mesmo porque lá se gera uma nova experiência, no espaço temporal, que opera às costas das mediações intersubjetivas reguladas normativamente. Esse algo de compósito, de heterógeno dentro dos eventos que estão subscritos a uma camada não muito evidente, mas ativa. Lá se desenvolvem heteronomias e outras formas de experiências de temporalidade. Essa noção de heteronomia, quer dizer, de outros lugares, é inseparável da noção de heterocronia, de outras existências temporais. Talvez sejam essas camadas que promovam a energia fundante ou a energia que torna os eventos tão procurados pelo público, mesmo em suas condições de espetáculo com uma evidência conteudista já dada de antemão.

Mas essa dimensão nem sempre é a mais forte, há que se notar, despercebida e vacilante, a forma artística, para que o evento possa surgir também como forma de pensamento e produzir o rebatimento crítico da realidade, sem o qual o evento só será espetáculo.

194 Heterotopia de Foucault, segundo Ricardo Fabbrini, diferentemente das utopias que são “posicionamento sem lugar real” ou “espaços essencialmente irrealis”, como “a própria sociedade aperfeiçoada” ou “o inverso da sociedade” (as distopias) são contraposicionamento em lugares reais”, “lugares efetivos”, ou seja, “lugares que, em aparente paradoxo, estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis”, tais como “bordéis, feiras ou colônias” e, de modo exemplar, o navio: “a maior reserva de imaginação”. (FABBRINI, 2021, p. 137). Os termos entre aspas foram extraídos das obras: FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013; e FOUCAULT, M. **Outros espaços**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

Imagem 31 – Cantor Jonathan Neves, cover de Renato Russo, que se apresenta na Paulista. São Paulo, 2019



Fonte: Foto de Robson Gonzaga/Folha Press. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1578171473763944-cover-de-renato-russo-na-avenida-paulista>. Acesso em: 23 mai. 2022. Em março de 2021, Jonathan Neves faleceu em decorrência da Covid-19.

2.1.2.3 *Campo preparado: os artistas, o público e a pólis*

A Avenida Paulista aos domingos é uma intervenção urbana na modalidade ocupação. Sua forma está inscrita nos campos político e cultural, o que justifica nossa escolha para análise. É um ambiente que já possui certa tradição ligada às artes e cujo público está habituado às mais variadas intervenções artísticas, exposições e ocupações, o que cria um contexto de “campo preparado”¹⁹⁵. A ocupação dentro do programa da prefeitura que referendou sua liberação aos domingos é, de toda maneira, uma quebra da ideia de utilidade que está impregnada na condição de rua como estrutura de mobilidade da cidade, que interdita o pedestre

¹⁹⁵ A noção de campo preparado já foi trabalhada no mestrado, onde contrapôs a relação de apropriação da experiência artística pelo habitante de bairros de São Paulo como baixo Glicério, Luz e imediações do centro com a dos habitantes da região da Avenida Paulista. <https://repositorio.usp.br/item/002908011> .

e suas corporeidades. A condição de recuperação da pólis que essa ocupação indica é bastante sedutora, mas tentamos demonstrar algumas peculiaridades que vão interferir nas formas de devires sociais e na luta por reconhecimento.

Imagem 32 – Pedestres e ciclistas compartilham as pistas abertas da Avenida Paulista aos domingos. São Paulo, 2016



Fonte: Hélivio Romero/Estadão Conteúdo. Disponível em: <http://educativafm.com.br/novo/avenida-paulista-fechara-ate-19h-aos-domingos/>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Pelo menos duas camadas distintas da população ocupam a Avenida Paulista relativamente conscientes de suas posições no jogo de interesses da cidade. Uma é o poder público, com suas leis e normas que já identificamos no início dos processos, e outra é a população, que ocupa com seus artistas, praticantes de esportes e público em busca de lazer.

Essas duas camadas dão a definição de pólis que vem da tradição grega, como espaço deliberativo e participativo, que, é claro, serve apenas de alegoria às relações político-sociais modernas. Mas essa noção é muito importante porque define uma das maneiras de exercer o direito à cidade, que é a dos grupos particularizados, das forças hegemônicas e da acepção consensual e excludente¹⁹⁶.

196 David Harvey (2013) destaca esse sentido de vários tipos de direito à cidade exercidos por

Então, a pólis grega pode ser pensada porque as expressões públicas de sentimento de injustiça são abafadas por formas sutis de expressão simbólica geradas pelo evento e lá, na Avenida Paulista aos domingos e feriados, “os grupos sociais que participam do poder político e econômico são levados, devido à sua posição social, a justificar a ordem social da qual retiram seus privilégios” (VOIROL, 2008, p. 48).

Imagem 33 – Concentração de pessoas em manifestação na qual se destacam aspectos políticos, artísticos e sociais em frente ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) na Avenida Paulista em São Paulo, 2018



Fonte: Arquivo pessoal.

A Avenida Paulista é uma espécie de campo preparado da cultura que tem como simbologia principal o MASP, apesar de congregar várias (outras) formas de lazer, tais como o esporte, a caminhada e a gastronomia. Portanto, entende-se que se dirigir para lá compreende a intencionalidade de absorver, fruir e produzir cultura e, conseqüentemente, auferir *status* decorrente de um lazer cultural que envolve

diferentes interesses enquanto que Henri Lefebvre nas condições sociais da sociedade moderna: “O direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada” (LEFEBVRE, 2008, pp 117-118).

entretenimento e uso do tempo livre, e não necessariamente o gosto individual¹⁹⁷. É necessário evidenciar algumas características fundamentais desse público em relação à cultura e seus substratos, inclusive porque grande parte da vida cultural da população se dá através, principalmente, dos equipamentos e produtos da indústria cultural, sobretudo os eletrônicos¹⁹⁸.

Na cidade de São Paulo, com seus 12,33 milhões de habitantes, existe uma população de aproximadamente 15 mil pessoas que frequentam o teatro¹⁹⁹. Considerando as apresentações com linguagem e questões mais contemporâneas, é um público bastante sólido que se reveza nas produções apresentadas anualmente. No caso das artes visuais que, como dissemos, é muito relevante em função da simbologia expressa pelo museu, a frequência a exposições que apresentam questões e formas mais contemporâneas não está longe dessa estimativa, apesar do apelo midiático estratégico dos grandes museus e Bienais. Essa população, da qual está excluída, logicamente, uma classe que é *expert* em arte contemporânea, possivelmente frequenta a Avenida Paulista em suas aberturas, mas não determina um modo de participação para a maioria.

197 Em outra perspectiva, todo o centro expandido da cidade de São Paulo se configura também como um campo preparado privilegiado em questões culturais em detrimento das demais regiões metropolitanas. Para mais informações indicamos Botelho e Fiore (2002, p. 4).

198 Cf. BOTELHO; FIORE, 2002, p. 4.

199 No âmbito geral, considerando o número de salas de teatro, municipais, estaduais, federais e particulares na cidade de São Paulo em 2017, a proporção era de em torno de 1/40 mil habitantes. Com relação aos museus, era de 1/80 mil habitantes (REDE SOCIAL BRASILEIRA, 2017).

Imagem 34 – Avenida Paulista em um domingo de novembro de 2016



Fonte: Fernanda Carvalho – Fotos Públicas. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/10/actualidad/1520710461_950881.html. Acesso em: 23 jun. 2022.

Aquilo que denominamos como nível cultural é determinante nas condições de frequência às atividades culturais; as expectativas e experiências dependem em grande parte desse nível e de como foi adquirido. Normalmente, a camada (consciente) da população média que frequenta a Avenida Paulista compreende a cultura especificamente pela produção artística disponível nas suas formas mais comerciais (que envolvem os museus) e, assim, suas formas de fruição e de produção se prendem a esses modelos. Então podemos dizer que acontecem sob a perspectiva de uma arte modernista ainda mal compreendida; na realidade, pela perspectiva da arte acadêmica antecedente, com sua base mimética e realista, reforçando, portanto, velhos modelos e lógicas normativas. Essa é a característica não só do público genérico do local nas aberturas, mas também dos artistas que utilizam os espaços.

Quando os pintores expõem quadros acadêmicos, os cantores reproduzem seus ídolos, os bailarinos fazem evoluções conhecidas da televisão e similares e os *freestyles* apegam-se a algum modelo corrente, temos a configuração do evento de

uma pólis que preconiza a divisão simbólica dos corpos em duas categorias principais:

[...] aqueles a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um *logos* — uma palavra memorial, uma contagem a manter — e aqueles acerca dos quais não há *logos*, os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita a voz articulada (RANCIÈRE, 1996, p. 36).

A distinção entre os dois tipos de fala expõe uma clivagem social a partir de uma razão inscrita na produção de enunciados, sendo que um se vincula ao oral, como algo que não contribui para a pólis, e o outro ao escriturístico, cultural, que aparta de si um certo mundo mágico ou natural. Em Rancière encontraremos a denúncia dessa clivagem na forma da “política”:

Há política porque o *logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolúvelmente a *contagem* que é feita dessa palavra: a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta. (RANCIÈRE, 1996, p. 36).

Nessas circunstâncias é que encontramos o acontecimento que pode nos indicar um sentido de pólis um tanto mais legítimo e que subjaz à sua concepção grega, à qual está assimilado um teor de exclusão social. Devemos atentar, então, para a existência de uma espécie de “terceiro excluído”, composta principalmente pela população das periferias que em si congrega as condições de “despersonalidade”: trabalhadores sem voz inscritos nos não contáveis; de “animalidade” (condição de sub humanos sem direitos claros, que não têm dignidade e devem perecer como animais nos postos de atendimentos do SUS onde esperam por meses para serem atendidos); e de “monstruosidade” (sempre ligados ao crime, ao hediondo, ao esteticamente imperfeito), todos, elementos normalmente expulsos da pólis, mas que vão “insistir” no vínculo com o universal daquilo que foi excluído do campo de nomeação dos homens). O “Gordo animal” (aliás, magro) de Platão (República) – cuja metáfora, segundo Rancière: “serve rigorosamente para prostrar na animalidade esses seres falantes sem qualidade que introduzem a perturbação no *logos* e em sua realização política como *analogia* das partes da comunidade”

(1996, p. 35) – no entanto, é um corpo que se apresenta e cuja voz, colonizada²⁰⁰, se infiltra como ruído característico, mesmo que seja imitação daquilo que a mídia produz e reproduz dela²⁰¹.

Essa insistência diz respeito à produção de subjetividades que se dão como acontecimentos contrários à imposição de certa circulação legal que se organiza em forma de sistemas e “reacende(m) a dinâmica pulsional de um desejo que não se satisfaz com o prazer produzido pelo consumo de objetos [...]” (SAFATLE, 2012, p. 241). Trata-se da dinâmica de pulsões cujo reconhecimento permite pensar a constituição de “laços sociais próprios a um conceito substantivo de democracia em sua dinâmica permanente de indeterminação”²⁰² (SAFATLE, 2012, p. 241).

A analogia com o conceito de pólis teve até agora o propósito de evidenciar um território no qual a ocupação estabelece parâmetros que resumem a composição geral da cidade em termos de classe e democracia cultural. Para concluir, pensaremos sobre o seu regime de eticidade.

Considerar distinções entre figuras humanas a partir de certas operações desejantes das quais, inclusive, sobressai uma lei que “se sustenta pela expulsão reiterada do inumano” (SAFATLE, 2012, p. 239) é, sobretudo, um dilema ético. Uma das maneiras de interferir na eticidade é aquela que citamos no começo do texto, sobre a existência de regiões privilegiadas ocupadas por pessoas privilegiadas. Mas também podemos incluir a questão entre o universal e o particular que, no contexto de um poder essencialmente escriturístico que define os códigos de promoção socioeconômica, inaugurando outros privilégios por controlar, selecionar e excluir, segundo certa compreensão de uma linguagem que funciona nos termos da lei de uma educação organizada pelas classes dominantes, diz respeito à inscrição da lei no corpo:

Um novo modo de usar a linguagem. Um funcionamento diferente. Deve-se, pois, relacionar a sua instauração com o trabalho, quase imemorial, que se esforça para colocar o corpo (social e/ ou individual) sob a lei de uma escritura [...] Aquilo que aí se joga diz respeito à relação do direito com o corpo – corpo ele mesmo, definido, circunscrito, articulado pelo que se escreve (CERTEAU,

200 Segundo Certeau, “o progresso é do tipo escriturístico” e, dessa forma, pelos mais diversos modos define como oralidade aquilo de que as práticas legítimas devem se distinguir (CERTEAU, 2014, p. 224).

201 Cf. CERTEAU, 2014, p. 222.

202 Condição que já procuramos identificar em relação ao fluxo da Cracolândia.

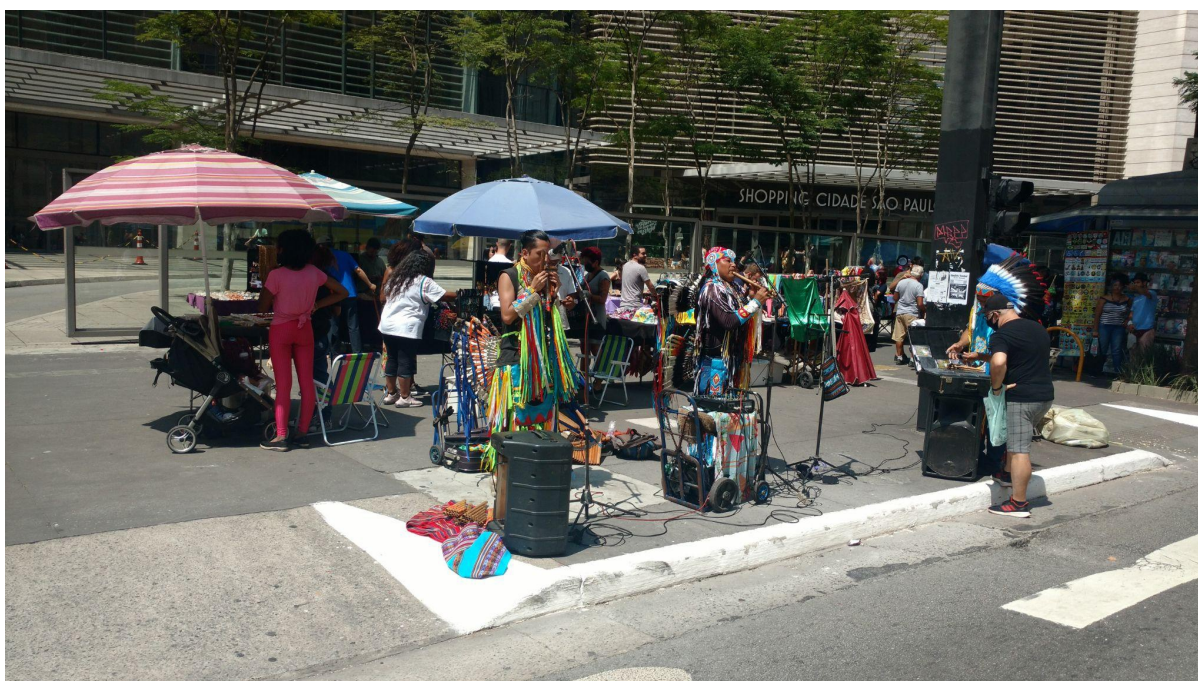
2014, p. 230).

A lei que se inscreve no corpo do *socius* a partir de um *logos* que se quer hegemônico por fiar-se nas conquistas científicas e econômicas e nos grupos que tendem a “justificar a ordem moral da qual retiram seus privilégios” (VOIROL, 2008, p. 48) diz respeito a universalizar um particular e, conforme nos indica Safatle,

Nos momentos em que o desejo eleva um vínculo singular à condição de universal, quando ele deseja um universal a partir de um singular, não é eticamente admissível ceder. Pois ceder nessa situação singular equivale a colocar em xeque a possibilidade mesma de realização do universal (SAFATLE, 2012, p. 239).

Como intervenção urbana, a ocupação da Avenida Paulista em sua processualidade de evento legalmente inscrito no corpo da cidade está incluída também nas lutas sociais por reconhecimento, por promover privilégios e, por conseguinte, por estabelecer zonas de conflitos que revelam, conforme procuramos demonstrar, tanto a estrutura normativa implícita nas interações comunicativas como uma ordem instituída de reconhecimento. Sua normatividade, no entanto, diz sobre uma lei que perdeu substancialidade: “A prova desta perda é o fato de a Lei da Pólis não dar mais conta de imperativos de universalidade. Imperativos de universalidade enunciados de uma posição que, do ponto de vista da pólis, aparece como particular” (SAFATLE, 2012, p. 239). Outra prova é o próprio conflito que aparece quando variáveis são propostas por singularidade contingente na forma de acontecimentos.

Imagem 35 – Grupo colombiano apresenta performance com temas musicais e vestimentas dos povos originários. São Paulo, 2022



Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Os acontecimentos que irrompem como singularidades nos eventos operam às costas das mediações normativas e promovem um contra posicionamento intersubjetivo²⁰³ em relação às apropriações ideológicas dos lugares. Isso significa dizer que o individualismo, como pressuposto da subjetividade, cede lugar à alteridade e esta estabelece fronteira entre o eu e o não-eu, fora de seu sentido identitário de forma a romper com uma certa fluidez desejante que problematiza as próprias possibilidades éticas de interação humana. Então, segundo Safatle: “Poderíamos mesmo dizer que, em situações de ruína da eticidade, parece não haver outra coisa a fazer senão apelar para a irredutibilidade da subjetividade” (SAFATLE, 2012, p. 239).

203 A intersubjetividade tem suas matrizes na filosofia, na psicologia e na psicanálise com seus patronos referenciais, a saber: intersubjetividade trans-subjetiva (Scheler, Heidegger, Merleau-Ponty); intersubjetividade traumática (Lévinas); intersubjetividade interpessoal (G. H. Mead); intersubjetividade intrapsíquica (Freud, Klein, Fairbairn, Winnicott). Entende-se que as matrizes intersubjetivas indicam dimensões de alteridade que nunca ocupam de forma pura e exclusiva o campo das experiências humanas. São matrizes que precisam ser concebidas como elementos simultâneos nos diferentes processos de constituição e elaboração subjetivas (COELHO JUNIOR; FIGUEIREDO, 2004).

Imagem 36 – Músico Argentino toca clássicos do tango em apresentação solo na Avenida Paulista. São Paulo, 2022



Fonte: Foto de arquivo pessoal.

2.1.3 Ocupação Centro: Virada Cultural

“Virada Cultural” é a denominação de uma maratona de programação cultural realizada na cidade de São Paulo durante 24 horas ininterruptas. É uma intervenção urbana que tem seu sentido aqui entendido como ocupação. Isso deverá interferir na maneira como será feita a análise porque não tomará ações em particular para privilegiar certa forma artística como modelo da forma geral do evento. As ações são tomadas primeiro como um conjunto e depois como singularidades que servirão para expor pontos importantes da reflexão.

De acordo com a publicação da *Wikipédia*:

A “Virada Cultural” é um evento anual promovido desde 2005 pela prefeitura do município de São Paulo, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, tendo o apoio de vários parceiros artísticos e institucionais. Com o intuito de promover na cidade 24 horas ininterruptas de eventos culturais, como espetáculos musicais, peças de teatro, exposições de arte e história, entre outros (WIKIPEDIA. [Virada Cultural], s.d.).

Ano após ano de realização do evento, seu perfil de intervenções – de pequenos grupos, artistas solo, *low tech* e, até mesmo, ilegais, levando som pra rua de modo independente, que ocupavam o centro da cidade numa espécie de missão de abrir o centro para si mesmo e para todas as periferias, sob a perspectiva de legitimar toda presença como bem-vinda, com sua cor, sua cultura, seu gosto e sua forma de existir, ver e apreciar – foi mudando para um conjunto de mega shows musicais bem comissionados. Esse viés é de grande interesse, porque coloca em questão um evento dessa proporção e suas relações com a cultura urbana local e as políticas públicas, que necessariamente acabam por privilegiar os mesmos grupos de interesse partidário e de certa afirmação cultural.

De acordo com a publicação do *site* para divulgação de eventos na Cidade de São Paulo, um certo perfil oficial caracteriza o evento:

Criada para refletir o espírito tipicamente paulistano de uma cidade que “nunca para”, a Virada Cultural é um evento promovido pela Prefeitura de São Paulo que oferece atrações culturais para pessoas de todas as faixas etárias, classes sociais e gostos que ocupam, ao mesmo tempo, a mesma região da cidade. Inspirado na “*Nuit Blanche*” francesa, em São Paulo, o evento traz programação diversa distribuída por todo o centro. A Virada Cultural busca, antes de tudo, promover a convivência em espaço público, convidando a população a se apropriar do centro da cidade por meio da arte, da música, da

dança e das manifestações populares. Desde sua primeira edição, em 2005, a Virada Cultural atrai milhares de pessoas de todas as partes de São Paulo e do Brasil. Em 2013, foram quatro milhões de pessoas que puderam acompanhar 900 atrações ao longo das 24 horas do evento. Além da rede municipal de equipamentos – incluindo os Centros Educacionais Unificados (CEUs) – a organização conta com parceiros estratégicos como o SESC e o Governo do Estado, que participam com seus equipamentos culturais descentralizados (SÃO PAULO [Serviços para Turistas], s.d.).

Esses dados nos servem para iniciar a exploração dessa que é uma das maiores intervenções da cidade de São Paulo.

A referência ao evento “*Nuit Blanche*”²⁰⁴, que é realizado na França desde 2002, principalmente na cidade de Paris, tem seus fundamentos, pois os procedimentos e as formas de apresentação, assim como seus desdobramentos, são bastante semelhantes aos da Virada Cultural, a saber: iniciar como uma atividade concentrada em um local específico, com características específicas, aproveitando a cultura local, e depois se espalhar por um território mais amplo, influenciando outras cidades. Um filtro mais afinado poderia entender o modelo como prerrogativa de algo com ascendência externa e europeia, viabilizando discursos apartados da vontade, necessidade e criatividade local, o que aos poucos vai se configurando, conforme veremos, ao sabor de mudanças políticas até que a distinção total garanta sobrevalor, controle e contratos.

O modelo não seria muito variável em qualquer cidade porque as características principais de grandes metrópoles são semelhantes: formas integradas de políticas públicas para a cultura nos moldes de agenciamentos institucionais, funcionamento 24/7 (CRARY, 2016)²⁰⁵, multiculturalidade proeminente, multiplicidade de formas de manifestação artística que já se engajam em relação ao

204 *Nuit blanche* est une manifestation artistique annuelle qui se tient pendant toute une nuit. Typiquement, elle propose gratuitement l'ouverture au public de musées, d'institutions culturelles et d'autres espaces publics ou privés, et utilise ces lieux pour présenter des installations ou des performances artistiques. Le principe d'une telle manifestation existe depuis de nombreuses années, notamment dans les pays nordiques. Toutefois, dans sa forme actuelle, le concept a été initié en 2002 à Paris, en France, et reproduit ensuite dans de nombreuses villes, comme Rome, Montréal, Toronto, Bruxelles, Madrid, Lima, Málaga, Leeds, Taipei ou Séoul (WIKIPEDIA [Nuit Blanche], s.d.).

205 O teórico americano Jonathan Crary faz um panorama vertiginoso de um mundo cuja lógica não se prende mais a limites de tempo e espaço. Em sua obra: 24/7 anuncia “um tempo sem tempo, um tempo sem demarcação material ou identificável, um tempo sem sequência nem recorrência”, afirma o autor. A disponibilidade para consumir, trabalhar, compartilhar, responder, 24 horas por dia, 7 dias por semana, parece ser a palavra de ordem da contemporaneidade.

público, com eventos singulares e espalhados e, o que parece mais importante, os sistemas de controle. São características gerais de um sentido não provinciano. Outro aspecto que analisaremos mais a fundo é a gestão, no sentido de testar a ideia com valores modestos e lançar em grande escala com o devido alijamento das bordas que serviram de suporte.

Outro modelo que serve de referência para o evento, segundo relatos de Américo Córdoba, um dos Criadores da Virada Cultural em São Paulo, é o “*Marató de l’Espectacle*”, realizado em Barcelona, Espanha.

A respeito da Virada Cultural eu me sinto um pouco corresponsável porque, quando começou a discussão na prefeitura de José Serra, no Fórum Permanente das Culturas populares²⁰⁶, a gente fazia discussões e um dia chegamos à ideia de que seria muito legal se pudéssemos apresentar na cidade, se tivéssemos um movimento. Eu tinha feito uma viagem para Barcelona em 1998 e tinha um evento lá que se chama Marató de l’Espectacle²⁰⁷, que são 24 horas em que todo mundo se apresenta por 15 minutos, é de graça, começa às 18:00 horas da tarde de um dia e vai até às 18:00 horas da tarde do outro dia e as apresentações são em um único lugar. Na ocasião, era um teatro com um jardim e uma escadaria. Nesse movimento, todos os programadores de festival da Europa iam para pegar os contatos de quem estava se apresentando. Ninguém ganhava nada, apenas o nome no catálogo. O artista se cadastrava e ficava com sua apresentação no catálogo, os programadores de festivais viam e convidavam para ir para outras cidades europeias. A ideia era essa, o que eu já achava muito legal, então eu comentei no fórum. Na

206 Segundo Córdoba, o “Fórum Permanente para as Culturas Populares” é derivado do seminário “Cultura para Todos”, criado na gestão de Gilberto Gil no extinto Ministério da Cultura, que se apresentava como um escutatório que percorria os estados ouvindo os mestres de cultura e que também delineava o que o Ministério tinha para oferecer. O Fórum é uma organização civil que tem como missão a reflexão, a discussão e a proposição de políticas públicas, programas, projetos e ações de fomento, proteção e difusão das expressões culturais populares e tradicionais brasileiras. Inspirado pelos ventos da reação do movimento cultural organizado à fragilidade do Estado como indutor de políticas públicas para a cultura, simbolizado, sobretudo, pelo Movimento Arte Contra a Barbárie, o Fórum iniciou suas atividades em agosto de 2002. Para marcar publicamente seu espaço de ação, realizou o “I Encontro com os Artistas Populares”, com a presença do poeta Assis Ângelo, Mestre Valdeck de Garanhuns, Coco Raizes de Arcoverde e Banda de Pifanos de Caruaru (FÓRUM, s/d.).

207 *La Asociación Marató de l’Espectacle se constituye legalmente el año 1994 como asociación sin ánimo de lucro, pero nace 12 años antes, en el 1982, con la voluntad de transformar la falta de contacto entre las artes escénicas y el público en general. Es por esta razón que creó un espacio donde compañías y artistas pudieran mostrar sus trabajos e investigaciones. Con este espíritu nació el I Maratón de Teatro, Danza, Música y Circo. A partir de esta primera experiencia y dado el gran éxito obtenido, el festival más tarde denominado Marató de l’Espectacle se consolidó año tras año como un referente ineludible de las artes contemporáneas, especialmente las escénicas; hasta el 2008, año en que se celebraron los 25 años de un acontecimiento cultural y artístico único, participativo, solidario, creativo, emocional, reflexivo, renovador e integrador, año en que La Marató de l’Espectacle dejó de existir (LA RED, s/d).*

ocasião, tinha um colega, o Antonio Carlos de Moraes Sartini, que era da Secretaria de Cultura e se animou a fazermos por aqui (informação verbal).²⁰⁸

As características apresentadas por Córdula como modelo para o evento parecem não ter tido apoio amplo entre os organizadores, mas, apesar de incorporada ao catálogo de opções culturais da cidade, a Virada Cultural é um evento que, ao contrário do que acontece em ocupações como a Cracolândia, não transcende totalmente a política partidária, embora os partidos de esquerda não consigam conter um certo fluxo em direção à institucionalização e à comercialização. Ao final de 17 anos de Virada, encontra-se reforçada a lógica da cultura urbana e do comum transformados em *royalties* e valores agregados ao território, como produto para um jogo de interesse que se configura cada vez mais como uma “virada privatista” de patrimônios públicos ligados à cultura não só no que diz respeito a locais como praças, parque e prédios, mas também a eventos.

O início do evento, em 2005, deu-se na gestão de José Serra e Gilberto Kassab (PSDB/PFL), políticos de direita, o que indica uma certa contradição com a abertura de um movimento de perspectivas sociais. Isso nos leva a refletir sobre o impacto da ocupação do Ministério da Cultura, na época comandado por Gilberto Gil, com programas inovadores, como o “Cultura para Todos”, que consequentemente teve reflexos em propostas como a da Virada Cultural de São Paulo. Kassab ocupou a prefeitura por mais um mandato, ficando, portanto, até 2012, quando já integrava o partido Democratas (DEM). Nesse período, a Virada Cultural se estruturou em sua forma mais espetacular.

Após a gestão de Kassab, a Prefeitura passou a ser administrada por Fernando Haddad (PT, 2013-2016), retornando à administração do PSDB em 2016, ano que coincide com a saída do PT também da presidência por um golpe parlamentar que depôs a Presidente Dilma Rousseff e mudou a conjuntura social e cultural do Brasil para uma retomada do conservadorismo, o que explica o recrudescimento da questão da violência e da opressão.

O formato da Virada Cultural, desde seu início, apresentou discordâncias entre seus proponentes. Américo Córdula, pesquisador e integrante do Ministério da

208 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 03 de março de 2021.

Cultura até 2007, declara que:

Eu me lembro que, na primeira Virada Cultural, o índice de violência na cidade de São Paulo estava altíssimo. E aí eu assisti o show dos Racionais MC's²⁰⁹ que teve até morte, mas levou milhares de pessoas para as ruas. O nosso objetivo não era esse, queríamos propor algo bem mais no molde de Barcelona, mas acabou que virou um mega evento onde se gasta um absurdo de dinheiro. Hoje (2018) se gasta em torno de R\$ 17 milhões em 24 horas e, apesar de ter uma grande diversidade, está tudo concentrado e se descaracterizou. Eu, sinceramente, não tenho mais paciência, porque tem muita violência e tem muita opressão (informação verbal).²¹⁰

A forma inicial da Virada Cultural foi uma novidade e sua proposta de ser mais participativa, recebendo as periferias mesmo sem muita estrutura – o que inclusive justifica alguns confrontos – parece decorrer da gestão do PT na presidência e do impulso dado à cultura, por exemplo, com Gilberto Gil ocupando o extinto Ministério da Cultura. A prefeitura do PT, de 2013 a 2016, não segurou a virada privatista, embora as condições para frequentá-la tenham aparentemente melhorado, visando, evidentemente, a classe média, com incremento de ciclovias e mais transportes públicos, como trens, metrô e ônibus.

Eu, particularmente, frequentei mais ativamente as Viradas Culturais desde 2012 até 2017, sendo morador do centro de São Paulo e tendo todos os anos um palco montado praticamente sob a minha janela. Apesar das divergências e problemas estruturais, o centro da cidade passava por um dia de intensa atividade e alegria, as concentrações eram reduzidas e havia muita movimentação de pessoas entre os pontos. Após 2016, a alegria de participar decaiu para um uso do lugar pelas pessoas como uma espécie de campo de disputa, as limitações e controles são mais intensos, o comércio é controlado por marcas específicas, as concentrações são gigantescas e a presença e as ações da PM são ostensivas. Novamente, utilizaremos a crítica de Córdula para evidenciar esse fato:

209 A apresentação do Show dos Racionais MC's na Praça da Sé, em 05 de maio de 2007, começou às 4h30, com uma hora e meia de atraso, e durou menos de meia hora. Um tumulto na plateia, logo no início do *show*, foi reprimido com balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo. Na segunda música, parte da plateia começou a insultar policiais que reagiram com bombas de efeito moral. Durante o confronto, houve pânico entre as pessoas presentes no local, que se dirigiram à estação Sé do Metrô tentando fugir do confronto entre a polícia e fãs do grupo.

210 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 03 de março de 2021.

A última que eu fui, eu vi um *show* do Caetano Veloso, eu fiz até um vídeo, na ocasião teve um baculejo da PM que eu até gravei, característica: todos negros! Isso tudo é muito complicado, não sei mais o quanto é válido para os processos de integração e produção cultural esse movimento (informação verbal).²¹¹

As informações contidas na internet e disponíveis para pesquisas a respeito da Virada Cultural na cidade de São Paulo revelam uma incidência do controle institucional e uma evolução elitista muito clara. Algo que contrasta com seu prestígio inicial como forma popular e inovadora de promoção cultural, atestado pelo razoável número de pessoas que frequentaram suas primeiras edições, vindas principalmente das camadas mais baixas da população e das periferias, e pela participação de produções artísticas mais simples e diversificadas. Mesmo com o pensamento expressado, por exemplo, por Américo Córdula, de que a gestão do evento deveria realizar algo menor, como em Barcelona, desde sua primeira edição, em 2005, a programação dessa maratona artística – que transforma a cidade em palco acessível a todos os públicos, como dizem os *sites* oficiais – estendeu-se por mais de 100 pontos espalhados por todas as regiões da cidade, embora o centro tenha aglutinado grande parte das atrações.

As edições a partir de 2007 promoveram a circulação de programação artística em todas as regiões do Estado de São Paulo, na chamada “Virada Cultural Paulista”, chegando a 25 cidades a cada edição.

Em seus moldes atuais, acho um desserviço. Sinceramente, eu pegaria um décimo desse dinheiro, daria para “Estéticas da Periferia”, com seus 17 territórios, e eles dizem o que vai ter, eles dizem o que vai se ver, a periferia, o território diz o que vai ter de programação cultural e não um gestor qualquer que vai dizer que vai pagar R\$ 300.000 para o Caetano Veloso, embora eu adore o Caetano (informação verbal).²¹²

Na cidade de São Paulo, o evento possui uma programação com pontos determinados, onde normalmente são montados palcos temáticos e setorizados por tipos de apresentação, ficando a cargo do público construir seu percurso de

211 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 03 de março de 2021. O *show* de Caetano Veloso ao qual Córdula se refere foi realizado na Virada Cultural de 2019.

212 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 03 de março de 2021.

interesse.

Córdula não está defendendo a descentralização da Virada como a realizada na gestão Dória (PSDB) em 2017 e 2018, com palcos espalhados por pontos importantes da cidade²¹³ além do centro, com claro apelo mercantil, principalmente à indústria do turismo, mas eventos menores e com recursos aplicados de forma mais participativa. Nesse sentido, encontra ressonância em outros ativistas sociais que rebatem a descentralização da Virada por motivos mais ligados à luta por reconhecimento, como Livia Lima da Silva, jornalista, mestre em estudos culturais e militante do coletivo “Nós, Mulheres da Periferia”:

O evento é importante para nós, da periferia, para entendermos que também temos direito de acesso ao centro da cidade. Muita gente diz que tem que levar a cultura para todas as regiões, mas eu, como moradora da periferia, vejo que temos, sim, cultura na periferia o ano todo. O que precisamos é de mais investimento e apoio nas atividades que acontecem. [...] Às vezes, não queremos ficar na zona leste, queremos ir para o centro. Queremos a cidade sem carros para transitarmos. [...] Deixar toda a zona leste com um palco só e dizer que está contemplando a diversidade que temos como moradores é errado. A maioria das atrações do palco foi samba. Sobre isso, tenho críticas. Nem todo mundo da zona leste gosta de samba, isso explica alguma coisa. O rap foi para a zona sul e nem todo mundo de lá gosta só disso. Os gostos ficaram estereotipados na periferia (informação verbal).²¹⁴

Na retomada do modelo mais centralizado na edição de 2019, a característica de mega evento já estava marcadamente afirmada. Na realidade, desde a edição de 2013, a comunicação do evento se apropria da grandiosidade como recurso para continuar com a Virada nesses moldes, firmando parcerias cada vez mais comerciais e menos culturais.

Em 2013, cerca de quatro milhões de pessoas acompanharam 900 apresentações ao longo das 24 horas de evento.

No ano de 2019, o festival atingiu proporções tão grandes que existem chances dele entrar para o livro dos recordes, o *Guinness*, como o maior festival 24 horas do mundo.

Ao todo, ocorreram 250 pontos de atividades envolvendo teatro, circo, cinema e gastronomia.

As atrações musicais foram distribuídas em 35 palcos que ocuparam

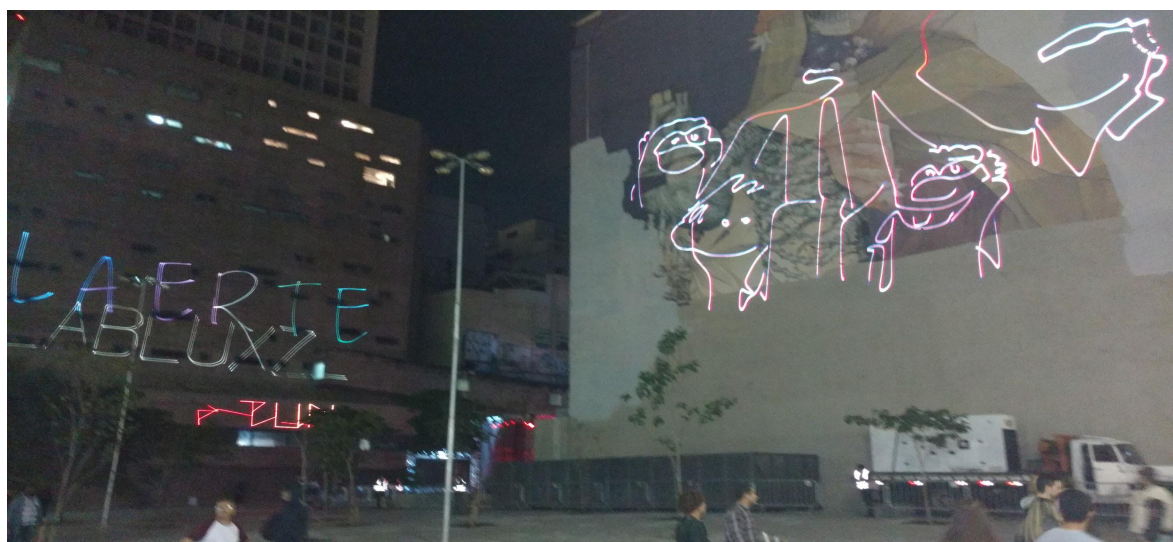
213 O evento teve atividades culturais e palcos para shows no Parque do Carmo, Sambódromo, Autódromo de Interlagos, Chácara do Jockey e Praça do Campo Limpo.

214 Trecho transcrito de conversa com a jornalista Livia Lima realizada no dia 01 de fevereiro de 2022, corroborando a entrevista concedida pela jornalista ao site Rede Brasil Atual, publicada em 21 de maio de 2018 (VALERY, 2018).

o centro e outros bairros fora da região central.²¹⁵

O grande mote é a ressignificação do centro. Fica evidente, no entanto, para quem participa como espectador, que a ressignificação não se refere à ocupação pelos princípios do direito à cidade (LEFEBVRE, 2008; HARVEY, 2014), mas pela lógica da sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) e essa é uma discussão que deverá estar implícita nos debates futuros da Virada Cultural.

Imagem 37 – Projeção mapeada nas fachadas dos prédios no Vale do Anhangabaú em São Paulo, durante a Virada Cultural 2019



Fonte: Foto de arquivo pessoal (2019).

2.1.3.1 A Ocupação

O evento Virada Cultural constitui-se de uma ocupação, conforme já nos referimos, e é possível entender essa forma pelas camadas que estabelece. Num sentido, é uma intervenção institucional localizada num período determinado do ano, com duração, atividades e estruturas pré-definidas. Sua gestão é feita por uma equipe e, principalmente, por um curador ou diretor de programação, que dará as características do evento. As formas de divulgação e inscrição são feitas através de *sites* oficiais da prefeitura de São Paulo e de redes sociais, com ampla publicação

215 Informações contidas em um dos *sites* oficiais do evento (NATALIA, 2022).

de registros dando ênfase à ocupação popular e à diversidade de atividades.

Essa camada diz respeito à sua inscrição no quadro anual das atividades culturais da cidade e também no imaginário da população, que espera a ocasião para poder acessar o centro da cidade. Segundo relato de Marcelo Rodrigues, educador, morador da periferia e frequentador da Virada desde seu início:

Os jovens da periferia esperam esse dia para poder vir para o centro sem receio de não ter como voltar, porque o transporte funciona a noite²¹⁶ toda e também porque as atividades acontecendo em várias localidades permitem transitar, encontrar amigos e se divertir com relativa segurança (informação verbal).²¹⁷

Marcelo necessariamente se refere às primeiras viradas culturais em que haviam atividades mais distribuídas e poucos palcos menores onde não se aglomeravam multidões. Ele continua:

Eu mesmo gostava de transitar pelo centro curtindo os encontros que iam se sucedendo. Neste dia eu revia muitos amigos, bebíamos e caminhávamos juntos até que interesses diferentes nos separem. As primeiras Viradas eram mais interessantes, tinha alguns palcos montados, mas permitiam atuações *freestyle*, artistas que podiam ocupar e apresentar como o palco brega no Largo do Arouche, tinham também mais atividades para a terceira idade e para as crianças. Quando foi diminuindo esse tipo de atividade percebi que a Virada estava perdendo seu propósito de integração e participação das periferias na vida do centro (informação verbal).²¹⁸

Eu próprio acompanhei Marcelo em várias Viradas Culturais e conversamos a respeito da mudança desse perfil que durou até 2012, quando os palcos maiores começaram a tomar os espaços e as formas de apresentação adquiriram características de grandes espetáculos. Seu relato condiz com o que informamos acima sobre a perspectiva quantitativa que é possível verificar nos *sites* oficiais do evento. Nessa época, o discurso sobre revitalização do centro continuou, mas inserido numa espécie de disputa por enunciado, conforme veremos em seguida. A partir desse momento, o público é considerado como massa e não como possibilidades culturais a serem incluídas através de suas criações e ações

216 As linhas de trens e metrô e linhas especiais de ônibus operando a partir dos terminais Bandeira, Princesa Isabel, Amaral Gurgel e Parque D. Pedro II passaram a funcionar durante todo o período do evento a partir da Virada Cultural de 2008.

217 Trecho transcrito a partir de conversa com Marcelo Rodrigues realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 25 de janeiro de 2022.

218 Trecho transcrito a partir de conversa com Marcelo Rodrigues realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 25 de janeiro de 2022.

artísticas. Isso significa dizer que o termo integração passa a ser gerido pelo consenso conseguido por estratégias longamente preparadas junto à opinião pública por burocracia, medidas excludentes e ampla divulgação de sua forma estetizada. Marcelo novamente nos ajuda a entender esse aspecto:

A Virada continuou sendo participativa, mas de outra forma, os grandes nomes passaram a ocupar os grandes palcos e as atividades menores são uma composição de figurinhas carimbadas, compostas por ativistas mais ligados à classe média, como o pessoal do Baixa Augusta, o Baixo Pinheiros e enfim. Nesse novo modelo, os encontros que frequentamos antes e que era uma proposta que de certa forma deixava a periferia fluir para o centro durou pouco.²¹⁹

Quando o evento é pré-definido em todas as suas possibilidades e assegurado por uma força pública declaradamente hostil à população mais pobre, compõe um horizonte normativo que reduz a possibilidade do acontecimento dentro do acontecimento, que são as aberturas para as experiências “que não se deixam integrar no interior de uma estrutura” (SAFATLE, 2016, p. 390) – uma das forças importantes nos embates sociais. Em nossa conversa, Marcelo e eu refletimos sobre a continuidade dessa intervenção no modelo que privilegia a ocupação do centro da cidade, com essa falsa referência de integração, porque ao mesmo tempo em que ocorriam as Viradas Culturais, muitas formas culturais ocupavam as periferias de forma autônoma, como os *Slams*, trazendo integração e dando contingência a outras formas culturais que a instituição cultural oficial não considera (PAIXÃO, 2018). Outro fator importante trazido por Marcelo é a grande incidência de uma população vivendo nas ruas e praças do centro, que certamente gera condições de criminalidade inviabilizando eventos desta natureza que, de certa forma, até pouco tempo atrás recuperavam o centro.²²⁰

Por outro lado, a Virada Cultural é uma ocupação, em todo o seu conjunto de edições desde 2005, que pouco a pouco vai compondo sua forma e interferindo nas lutas sociais.

A primeira edição, tendo por medida o relato de Américo Córdula, acontece seguindo perspectivas inovadoras. Embora o ambiente urbano, as relações e as

219 Trecho transcrito a partir de conversa com Marcelo Rodrigues realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 25 de janeiro de 2022.

220 Marcelo relata, nesse sentido, que na apresentação do grupo *Ilú Oba de Mim*, no último carnaval de rua, um grande número de pessoas foi agredida, roubada e teve que abandonar o percurso amedrontadas pela situação, inclusive ele próprio.

condições dos habitantes estivessem degradadas, as propostas de recuperação social com investimento na cultura e em outras áreas importantes para a recuperação da economia, que despontavam como um novo pacto social encabeçado por Lula, davam alento e traziam expectativas. Ainda segundo o relato de Marcelo, o flerte com o crime e com as drogas era uma constante para a maioria dos moradores da periferia como ele próprio. As periferias, com sua população imensa, estavam abandonadas e excluídas dos processos sociais e culturais. Marcar o centro de São Paulo, também em condição de abandono, para esse encontro e essa inclusão tinha algo de sedutor e de assustador.

Duas análises cabem aqui, uma política e outra social. A política diz respeito à implantação da ideia da Virada Cultural num governo que historicamente é hostil às periferias e às margens. Portanto, revela um oportunismo dos partidos da coligação Serra-Kassab em usufruir das verbas do Ministério da Cultura para um evento que daria visibilidade política para eleições futuras, enquanto demonstrava a boa vontade da oposição em apoiar o pacto social, acolhendo a população até então negligenciada como força cultural.

A social diz respeito à luta de classes propriamente dita, seja no sentido de reconhecimento moral, seja no sentido de emancipação ou de afirmação de identidades. Não só o flerte com o crime e com as drogas era uma constante nas periferias, as formas de resistência também eram. Nesse âmbito, o *rap*, principalmente com as músicas do grupo Racionais MC's, se formava como uma das forças mais agudas de resistência e denúncia do abandono, do racismo e da miséria na periferia de São Paulo, marcada pela violência e pelo crime.

As letras do grupo, desde os anos de 1990 denunciando a brutalidade da polícia, atraíam multidões na periferia, formando uma legião que começava a entender princípios de reconhecimento e de liberdade. Esse é basicamente o público que os projetos sociais deveriam acolher. A primeira questão que se sobressai é referente ao que parece uma tentativa de enunciar estratégias de controle do acesso da periferia baseadas na opinião pública, com a retomada dos estigmas dos quais são sempre alvos. Segundo Marcelo, o confronto da polícia com o público dos Racionais MC's na Virada Cultural de 2007 tem características de um acerto de contas que vem desde o surgimento do grupo:

O local escolhido, a praça da Sé, é como escolher o campo de batalha. O local não era apropriado para receber os Racionais naquele momento e os organizadores sabiam disso, certamente eles tinham reuniões com a PM, não seriam tão ingênuos. Ali foi um acerto de contas, eu estava lá, a polícia incitando os jovens, os jovens furiosos e agressivos, todos cercados pelas estruturas da praça. Subiam em tudo que podiam, na famosa banca de Jornal, nos postes e enfim. Quando entrou o Mano Brown, ninguém mais segurou. Foi um inferno e a polícia estava esperando acontecer, muita gente se machucou (informação verbal).²²¹

Imagem 38 – Ação da Polícia Militar (PM) durante o show dos Racionais MCs em 5 de maio de 2007



Fonte: MUNIZ, 2007.

Evidentemente, a mídia se aproveitou para reforçar os estigmas do *rap* e da periferia, o pacto já era fraudulento desde seu início. Desde então, a ocupação em sua forma social foi tendo seu aporte financeiro, que seria destinado a mais inclusão, aos poucos sendo retomado pelos agenciamentos políticos como tutores de uma cultura voltada para a forma geral do consenso e se configurando na forma atual de distribuição, que reforça os níveis de exclusão social, infelizmente não percebido ou ao gosto da classe média, o que justifica publicações comuns do tipo:

²²¹ Trecho transcrito a partir de conversa com Marcelo Rodrigues realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 25 de janeiro de 2022.

Não precisa ser um cientista político para entender que São Paulo esteve em sua melhor fase nos últimos anos. Convidar as pessoas para se divertir nas ruas, sejam do centro ou nas periferias, com atrações de peso, de graça, ajuda a resgatar aquele sentimento de pertencimento, de cidadania e de orgulho da cidade.²²²

Imagem 39 – Multidão ocupa o Vale do Anhangabaú durante a Virada Cultural de 2019



Fonte: *Blog* de Cláudia Assef na plataforma UOL (ASSEF, 2019).

Essa ocupação de longa duração (2005-2021) não perde suas conexões entre as edições. Sua evolução se dá claramente no sentido de recuperar o domínio

222 ASSEF, Claudia. Por que gastar dinheiro com a Virada Cultural faz todo sentido. **UOL Urban Taste**. São Paulo, 21 mai. 2019. Disponível em: <https://claudiaassef.blogosfera.uol.com.br/2019/05/21/por-que-gastar-tanto-com-a-virada-cultural-faz-todo-sentido/?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 11 fev. 2022.

do capital disponível e ampliá-lo.²²³ A redução das singularidades e a mensuração quantitativa são fundamentais para isso. Grandes públicos em grandes espetáculos é a imagem dessa recuperação bem-sucedida. Em termos de retorno financeiro, a Virada Cultural tem sido um excelente investimento feito pela prefeitura.²²⁴ Parece, portanto, tratar-se de uma espécie de oásis para a classe média dentro de dois modelos de estrutura social precarizada, um que a duras custas saiu de um regime político autoritário e outro que quer retomar esse regime a todo custo.²²⁵ De outra forma, seria custoso entender a manifestação de euforia da citação acima.

Resumir desta forma a diversidade de apresentações que as Viradas Culturais têm proporcionado ao longo desses 17 anos de existência parece ser algo gerado por uma visão particularista que tende para o preconceito. Se há, no entanto, uma tendência que pode ser criticada, ela existe num outro sentido e é possível perceber por todos esses aspectos que tornam a cidade um lugar para certos privilégios e que, em condições políticas emergentes, são ampliados por projetos de integração da periferia, ressignificação de tal ou qual região, inclusão de cultura, inclusão digital e outras falácias do gênero. A luta pelo direito à cidade é uma luta contra o capital (HARVEY, 2014) e, na realidade, esses termos estão presos à lógica da apropriação da cidade pelo capital, seja no modelo de extração de mais valor pela cooptação das culturas nas quais interagem estetização e criminalização, seja pela especulação imobiliária e no uso da cidade como forma de aplicação dos excedentes de capital,²²⁶ nas quais integram a gentrificação, a estigmatização e tipos de extração primária moderna, como as parcerias público-privadas e a privatização de parques, praças, aguadouros, eventos etc.

223 Segundo dados da prefeitura, no investimento da primeira Virada Cultural, em 2005, foram gastos R\$ 3 milhões, enquanto que na edição de 2019, a última ocupando o espaço da cidade, foram gastos em torno de R\$ 18 milhões.

224 Segundo estimativas, no ano de 2019 houve um retorno para a prefeitura de R\$ 235 milhões. O volume financeiro foi calculado levando-se em consideração o público total presente no evento, estimado em mais de 5 milhões de pessoas, e o gasto médio de R\$ 81,00 por pessoa durante o evento. No caso do turista que permaneceu na cidade durante os dois dias da Virada, o gasto médio considerado foi de R\$ 404,00 (AGÊNCIA BRASIL, 2019).

225 Referência à ditadura militar, que durou de 1964 a 1985, e ao golpe parlamentar que retirou a Presidente Dilma Rousseff de seu cargo, em 2016, dando ensejo à eleição de candidato de extrema direita.

226 Conforme as análises de David Harvey (2014), desde 1970, há menos investimentos em novos meios de produção e mais investimentos em imóveis e terras. A valorização desses ativos, em especial o encarecimento dos imóveis urbanos, assegura ganhos de capital. Esse processo interdita a efetivação do direito à cidade, principalmente para os mais pobres, que são expulsos para locais distantes pois não possuem meios para acessar melhores espaços.

Então, essa tendência que existe é a de uma política que interdita o direito à cidade, que funda a legalidade das formas de extrativismo e de exploração ao implantar mecanismos administrativos que nada têm da constituição e legitimação de debates ou que visem incentivar a multiplicidade de manifestações, o que Jacques Rancière conceitua como “polícia”²²⁷ e que garante a continuidade da partição estruturante.

Analisando todos esses aspectos da intervenção, entende-se a importância que assume a sua processualidade por estar vinculada à política partidária, o que representa perdas significativas para as questões sociais.²²⁸ Essa processualidade reforça um referencial simbólico, por exemplo, a adoção de velhos modelos que, pouco a pouco, vão desviando as energias das lutas por reconhecimento para um consenso geral e o incremento do poder das instituições classistas e privatistas.

Retomando parte da conversa com Marcelo Rodrigues, uma questão sociológica está implicada em uma espécie de contradição na compreensão dessa processualidade tão claramente vantajosa para o estabelecimento do consenso. Marcelo alerta para o fator de melhoria de condições de vida e de acesso ao consumo pelas políticas de melhor distribuição de renda do governo Lula²²⁹ e de acesso à cultura, com incrementos importantes nesse setor, como o ProAc.²³⁰ A estruturação das lutas do MST²³¹, no fim da década de 1990, apoiando setores urbanos como o MTST²³² – e, nesse sentido, é necessário também citar o surgimento da facção criminosa PCC nessa mesma década – são fatores importantes para a compreensão de algumas melhorias nas condições sociais das

227 “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. [...] A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 2015).

228 As questões sociais são emergentes enquanto que as questões políticas são contingentes.

229 Os mais importantes e premiados internacionalmente são os programas “Bolsa Família” e “Fome Zero”, ambos de 2003.

230 Programa de Ação Cultural. Trata-se de uma legislação de incentivo à cultura do Estado de São Paulo, criada em 2006 através da Lei nº 12.268/2006.

231 Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, organização dos trabalhadores rurais em luta pela conquista de terras e de reforma agrária no Brasil.

232 O Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto é um movimento de caráter social, político e popular fundado em 1997 que advoga principalmente pelo direito à moradia, pela reforma urbana e pela diminuição da desigualdade social (WIKIPÉDIA [Movimento dos Trabalhadores Sem Teto], s.d.).

bordas. Os movimentos de ocupação de trabalhadores sem teto e sem terra conquistam espaços físicos e simbólicos na luta por reconhecimento, enquanto que o PCC²³³, tendo vencido a luta entre facções criminosas, remodela o crime organizado, reduzindo significativamente a criminalidade nas periferias e a desumanidade nos centros de detenção.

A contradição está expressa no giro de 180 graus que essas melhorias ocasionaram nas lutas sociais. O acesso a melhorias na condição de vida representou um processo de emancipação pelo consumo, com seu teor de sedução e alienação, para as grandes massas.²³⁴ Nesse sentido, podemos dizer que os jovens da periferia que participaram das primeiras Viradas Culturais e que estavam presentes no confronto da praça da Sé, em 2007, eram radicalmente diferentes dos jovens que participaram do “Rolezinho” de dezembro de 2013 no Shopping Itaquera. Os primeiros, aliados de toda afetividade,²³⁵ originaram-se nos ambientes tanto de criminalidade e repressão dos anos de chumbo,²³⁶ em que a FEBEM era o grande paradigma, quanto pelas formas agudas de crítica das letras do rap. Os segundos, por sua vez, têm seus valores e sonhos expressos na estética do Funk ostentação, que aponta para a possibilidade e a legitimidade da integração às formas de consumo.

A Virada Cultural como intervenção urbana da cidade de São Paulo reflete a batalha no campo simbólico, conforme Louis Althusser (1980) enuncia, no sentido de pensar a função do Estado no desenvolvimento de aparatos de repressão e ideológicos para reforçar a desigualdade social no âmbito da luta de classes e, assim, fazer prevalecer a lógica de ideologia dominante/dominado. A reprodução da

233 O Primeiro Comando da Capital é uma das maiores organizações criminosas do Brasil. A facção atua principalmente em São Paulo, mas também está presente em todos os estados brasileiros, além de países próximos como Paraguai, Bolívia, Colômbia e Venezuela (WIKIPÉDIA [Primeiro Comando da Capital], s.d.).

234 Esses processos são estudados por sociólogos, tais como França e Dornelas (2014). Embora nesta tese não seja possível aprofundar essas questões, defende-se aqui a legitimidade desse processo, apesar de seus prejuízos para certa expectativa política aqui implícita.

235 Não se pretende fazer desse ponto de vista o paradigma da periferia de São Paulo, escamoteando toda sua complexidade e importância. Particularmente, trabalhei no programa “Enturmando”, da extinta Secretaria do Menor, de 1991 a 1994, no Bairro do Grajaú, e vem dessa experiência algumas percepções de que, apesar da criatividade exacerbada dos jovens, a violência era sempre iminente. Em algumas ocasiões, participamos de atividades em outras unidades da Secretaria no centro de São Paulo, com jovens moradores de rua e a violência entre eles era condição de existência.

236 Referência popular aos anos de ditadura militar no Brasil.

mesma lógica aplicada aos modos de produção²³⁷ no âmbito da cultura pode ser observada na forma de participação ideal dos sujeitos das periferias. Segundo Livia Lima da Silva²³⁸, a periferia sempre ocupou o centro para trabalhar, mas quando se trata de ocupar para usufruir da cultura que não chega às margens, sofre repressão física, como as observadas nas *blitz* da Polícia Militar (PM), que privilegia abordagens contra a população pobre, como já havia observado Córdula: “todos negros”. A repressão se dá também no sentido simbólico, conforme observamos na tentativa bem-sucedida de discriminação, estigmatização e estetização.

A forma ideal de participação, portanto, é a do sujeito passivo voltado para o consumo e para a força produtiva do operário-massa. Nesse sentido, para corroborar nossa demonstração, vale a pena olhar para outros mecanismos que também reproduzem a lógica da produção e se inserem nesse contexto da produção cultural na cidade, que são: a descentralização e a cooptação com apropriação de energias produtivas, bem ao modo dos princípios teóricos dos modelos de produção, como no taylorismo-fordismo, e a maneira rigorosa a que os comportamentos devem se ajustar, além da expropriação do saber que “retira do trabalhador a característica mesma que o diferencia enquanto humano” (RIBEIRO, 2015, p. 66); e como no toyotismo, a flexibilização dos contratos e a hierarquização com forte subordinação, por exemplo.²³⁹

O interesse maior decorre da base de resistência que se formará a partir da precarização do trabalho pela assimilação do modelo japonês ao sistema de produção ocidental para amparar sua crise conjuntural (HARVEY, 1992), para as lutas identitárias e por reconhecimento que ocuparam as teorias sociais nas décadas finais do século XX e começo do XXI.

A exemplo de Jurgen Habermas que, por uma teoria complexa da esfera pública, traz como resultado a sua “Teoria da ação comunicativa”, que tem grande

237 “[...] A condição última da produção é, portanto, a reprodução das condições de produção” (ALTHUSSER, 1980, p. 9).

238 Conteúdo verbal extraído de conversa com a jornalista em 31 de janeiro de 2022.

239 “subjetividade que emerge da fábrica, quanto a participação do trabalhador no processo produtivo, é inautêntica e estranha.” (RIBEIRO, 2015, p. 75). Mais sobre modelos teóricos de produção ver: RIBEIRO, Andressa de Freitas. Taylorismo, fordismo e toyotismo. **Lutas Sociais**. São Paulo, v. 19 n. 35, p. 65-79, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/26678>. Acesso em: 14 fev. 2022. E sobre a cooptação, ver a fala anterior de Marcelo Rodrigues sobre a participação do Baixo Augusta e Baixo Pinheiros, antigo Largo da Batata.

interesse para a questão dos conflitos sociais. Principalmente através de seu debate com Charles Taylor,²⁴⁰ o autor tem enunciado, no âmbito da cultura e do Direito, que as demandas por reconhecimento dos grupos e suas formas culturais devem ser articuladas por processos deliberativos, nos quais se constituirão as afirmações de identidades coletivas.

Honneth em “Luta por Reconhecimento” (2003), texto, entende que tal mecanismo defendido por Habermas atende a expectativas normativas de demandas identitárias, mas é “incapaz de abarcar o substrato moral inerente às lutas intersubjetivas por reconhecimento” que, para Honneth, seriam dadas pelas experiências do desrespeito, que traz a concepção de identidade para o âmbito da eticidade que justifica o padrão normativo de sua própria teoria do reconhecimento.²⁴¹

Imprescindíveis na teoria crítica atual, tais autores centram o debate mais na questão da identidade que adviria de sujeitos autônomos, que é parte de um projeto social normativo centrado na figura atual do homem (SAFATLE, 2012, p. 223) sem resolver a questão das gramáticas envolvidas no contexto. Essas gramáticas trazem elementos fundamentais para a intervenção, pois elas distinguem os atores através de suas falas, atitudes e expressões artísticas, apelam ao coletivo e fundam um espaço invasor da normalidade, algo que seria também uma certa experiência de negatividade (diferença).

A Virada Cultural, por exemplo, teve seu início no momento em que se recuperavam as forças sociais por um pacto político em nível consensual. Com isso, trouxe expectativas de ser uma experiência de abertura para a produção cultural cuja interação de narrativas daria ensejo a uma reestruturação das relações na sociedade a partir da retomada de uma certa noção de direito à cidade. Esse projeto que demandaria uma política cultural para além das Artes e das Letras, pensada também em dimensão antropológica, incluindo “os modos de vida, os direitos humanos, os costumes e as crenças; a interdependência das políticas nos campos da cultura, da educação, das ciências e da comunicação; e a necessidade de levar

240 HABERMAS, Jürgen. A Inclusão do Outro: Estudos de Teoria Política. Edições Loyola: São Paulo, 2004.

241 Sobre a perspectiva normativa da retomada das teorias sobre o reconhecimento, principalmente do trabalho de Axel Honneth, ver: Safatle (2012 [Introdução]) e Safatle (2016 [principalmente o capítulo: *Persona Ficta*, p. 281]).

em consideração a dimensão cultural do desenvolvimento” (PARTIDOS DOS TRABALHADORES, 2002, p. 12), financiadas através de projetos de renúncia fiscal que existiam e estavam, aos poucos, sendo reorganizados.²⁴² No entanto, atualmente, apresenta um gerenciamento sistemático e normativo da prefeitura, que descaracteriza seu aspecto de uma intervenção genuinamente social.

A Virada Cultural, uma intervenção por ocupação, só voltaria a fazer sentido se retomasse os rumos de uma política social participativa e distributiva, com incursões não normativas que fizessem a diferença no campo dos significados. Nesse sentido, o evento permitiria, pelas realizações, a evidenciação e a gestão dos conflitos, a apropriação da cidade pelos seus moradores e participantes das comunidades fronteiriças, com suas gramáticas e meios de expressão próprios. Essa seria uma instância de reconhecimento intersubjetivo nos moldes em que estamos a identificar neste trabalho.

Atualmente, a proeminência das imagens é incontestável nas formas de produção social, praticamente não se considera formas de comunicação que não sejam mediadas por uma imagem. Por um lado, elas produzem a condição de conjugação entre a razão e o inusitado, necessária para o rápido entendimento e para a experiência dos códigos sociais, por outro, são as principais referencialidades do tempo presente que pelas maneiras de sentir e de experimentar em comum, caracterizam as formas de sociabilidades (MAFFESOLI, 1995). A imagem, por ser compreendida de forma imediata, opera como modo de afirmação da existência no aqui e agora que significa comunhão de ideias e compartilhamento das emoções enfeixadas numa estética do cotidiano que valoriza a existência social e o contato com o outro. Podemos, então, dizer que as relações constituídas no presente fundamentam os eventos e criam sentidos tomados em comum, transmitindo significados. “A comunicação é a marca dessa socialidade porque pressupõe a troca e a complementaridade que se distendem num jogo de reversibilidade do qual

242 A primeira lei de incentivo fiscal foi criada no governo Sarney, em 1986, com o propósito de diminuir a intervenção do Estado, muito presente no período da ditadura. A política cultural passou a ser reduzida a práticas de abatimento fiscal, que acabaram concentrando recursos em áreas culturais de maior visibilidade comercial e de imagem, além da concentração de recursos em determinadas regiões do país. Com a posse de Lula como presidente em 2003, que elegeu para ministro da Cultura o cantor e compositor baiano Gilberto Gil, um modelo de gestão cultural foi proposto através de um Estado mais presente e participativo, em comparação ao “Estado-mínimo” defendido pelos governos anteriores que foram influenciados pela perspectiva neoliberal especialmente nos anos de 1990 (REIS, 2007).

nascem significados culturais, valores, multiplicidade e diferenças” (GIOSEFF, 1997, p. 47).

Considerando isso, a construção de imagens é o operador maior da batalha simbólica que se apresenta de inúmeras maneiras nas lutas sociais. Por exemplo, no campo das estruturas políticas e comerciais,²⁴³ que se faz pela mobilização da opinião pública – normativa, mas não autônoma – cujo modelo de comunicação não escapa da coerção, para desencanto de Habermas, outra maneira a que nos atentamos e que fará a diferença no sentido de regulação do território é a batalha pela conquista do enunciado. Essa dá o direito de denominar e se apropriar do signo, fazendo-o um elemento de valor de troca.

O conceito de função gregária desenvolvido por Maffesoli está logicamente implicado em qualquer tipo de intervenção urbana.²⁴⁴ “A vontade de tocar o outro, de pertencer aos grupos, às tribos, aponta para uma estilística da existência denominada estética porque se liga pragmaticamente a uma época, ao estilo de um tempo, às diferentes formas do viver social” (GIOSEFF, 1997, p. 48). A batalha simbólica se utiliza da forma contingenciada nas ruas, a que chamamos de forma artística da intervenção, atualmente ampliada pela virtualidade, pelas redes e pelas plataformas de produção e compartilhamento de dados, mas que, na prática, se faz pelo uso de cores e formas, na modificação da paisagem, nos trajetos que definem a ocupação, nos materiais de divulgação, impressos ou virtuais, nas contratações que impõem, pouco a pouco, uma narrativa já existente e comercializada.

243 A publicidade, por exemplo, é um campo de reflexão extremamente importante nas teorias sociais do século XX. Por estar de certa forma imbricada com a concepção da comunicação, enquanto ato de cidadania e formador de opiniões públicas, traz questões complexas, como para a teoria da ação comunicativa de Habermas, principalmente pela mudança de seus paradigmas enquanto o autor concluía sua teoria. No prefácio da edição alemã, de 1990, por exemplo, o autor já relativiza alguns pontos de vista. Na obra “Mudança estrutural da esfera pública”, de 1962, Habermas aborda: Opinião Pública, Esfera Pública e os dois modelos publicitários, a Publicidade Crítica e a Publicidade Manipulativa.

244 Para maior compreensão das questões do gregarismo indicamos: MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995; e GIOSEFFI, Maria Cristina da Silva. Michel Maffesoli, estilística... imagens... comunicação e sociedade. **Logos: Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, pp. 48-53, 1997.

Imagem 40 – Logomarca do evento Virada Cultural de São Paulo 2019 em que a representação força o entendimento de um coração a pulsar



Fonte: Pôster criado pelo *site* iHCriei. Disponível em: <https://www.ihcreei.com.br/author/ih-creei/page/2/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

Normalmente a intervenção institucional obtém grande vantagem nessa disputa de símbolos. Américo Córdula, que é um gestor cultural com grande influência nas esferas públicas diz: “quando a gente institucionaliza se perde. Cabe sempre a pergunta: a instituição serve até onde?”²⁴⁵. Com essa vantagem, a forma discursiva do Estado submete o evento a uma crítica sem apelo e cerceia a participação popular livre, enquanto o sistema age controlando a mídia, os equipamentos pessoais de interação e a distribuição de alimento e bebidas, sob um forte esquema de vigilância e policiamento, garantindo a participação pública como espectador tutelado pelas instâncias municipais e por uma estetização que limpa os aspectos transgressores das imagens e das formas. Por esse aspecto, a Cultura parece presa à sua velha forma frankfurtiana, a saber: padronizada, não visando a

245 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 03 de março de 2021.

universalização das conquistas humanas, mas a serviço da razão instrumental²⁴⁶ e da manipulação das massas, com finalidade de propaganda política e publicitária como instrumento de resistência de um capitalismo rentista e monopolista e um Estado autoritário.

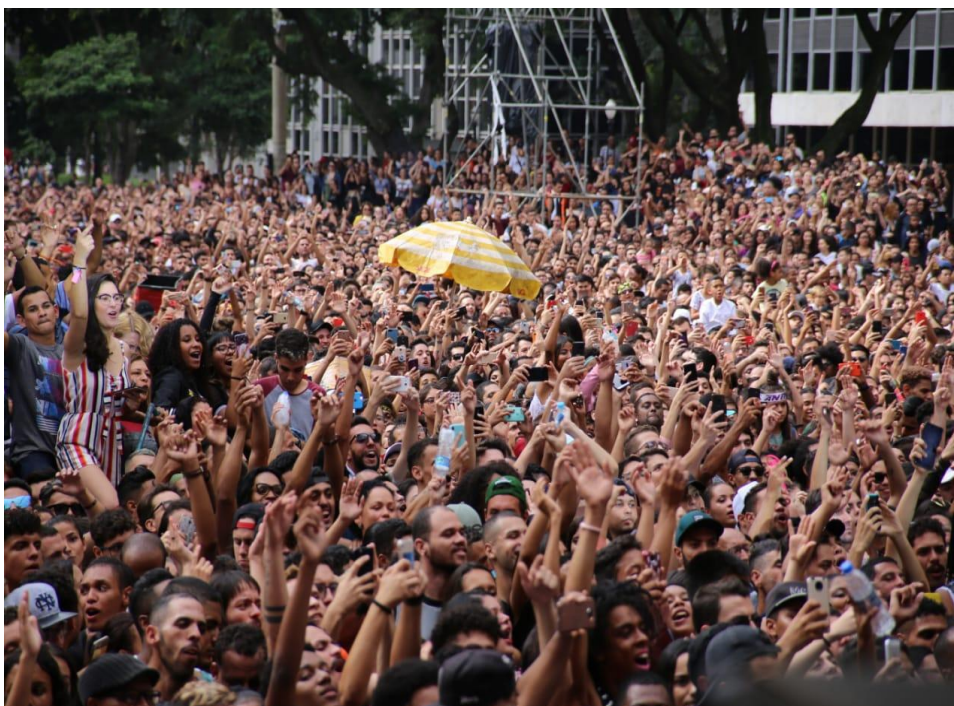
Uma certa guinada institucional e comercial não foi a única nesse longo percurso da Virada Cultural. A outra foi a forma de manifestação política dos artistas que, de certa maneira, será parte da conclusão desta análise.

A manifestação política de artistas durante as Viradas Culturais tornou-se mais comum a partir de 2016, seguindo a transformação política que abalou o Brasil e, principalmente, o setor cultural. Naquele ano, o *rapper* Criolo, durante seu *show* na Virada Cultural, exibiu em um telão a frase “TEMER JAMAIS”, que foi também reproduzida em outros palcos do evento. Isso causou certa mobilização nos órgãos públicos. Em 2017, o secretário de Cultura do Estado, André Sturm, entregou aos artistas que iriam se apresentar uma cópia de um documento do Ministério Público (MP) no qual avisava que quem fosse se apresentar na Virada Cultural de São Paulo deveria evitar fazer manifestações político-partidárias, sob pena de sanções. Essa recomendação do Ministério Público, uma clara tentativa de censura, não obteve sucesso. Em 2018 e 2019, a tentativa do MP não se repetiu.

A estimativa do público que frequentou os *shows* espalhados pelo centro da cidade na Virada Cultural de 2019 aponta para um total de 5 milhões de pessoas durante as 24 horas do evento. Na noite de 18 de maio de 2019, sábado, aproximadamente 160 mil pessoas acompanharam o *show* do cantor Caetano Veloso, no Vale do Anhangabaú, e no domingo, dia 19, no *show* da cantora Anitta, também no Vale do Anhangabaú, estiveram presentes cerca de 200 mil pessoas. Apesar de não serem os únicos artistas de renome que se apresentaram nas três últimas edições da Virada Cultural de São Paulo antes da pandemia, são os vetores principais de duas polêmicas que se acercam do evento. Uma diz respeito à manifestação política utilizando palcos institucionais que levou à tentativa de intervenção do MP.

²⁴⁶ De acordo com Horkheimer (2015), entende-se que na sociedade burguesa há um crescente predomínio da razão instrumental, determinado pelo planejamento dos meios para se atingir determinado fim, que é o interesse próprio. Nesse processo, o indivíduo se torna conformista e permite que seus comportamentos sejam determinados unicamente pelos interesses econômicos, ideológicos e políticos de uma sociedade cega.

Imagem 41 – Multidão reunida para assistir ao show de Caetano Veloso no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, na noite de 18 de maio de 2019



Fonte: Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/amlurb/noticias/?p=276834>. Acesso em: 14 fev. 2022.

Apesar do avanço das forças de extrema direita na política brasileira e das críticas quanto à deposição da Presidente Dilma Rousseff terem sido um tanto tardias e soarem como arrependimento, a militância de artistas brasileiros, inclusive dos mais badalados como Caetano Veloso, é notória desde o golpe civil-militar de 1964, que implantou a ditadura dos generais até 1985. Os artistas, a exemplo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram fundamentais para a resistência à ditadura, assim como para a restauração da democracia e para a eleição de um presidente de esquerda em 2002.

Portanto, a contratação de artistas que dariam grande visibilidade ao evento e o arrematariam em sua forma espetacular estava, institucionalmente, ciente desse flerte com tal perigo. Para assegurar a precedência do consenso, certamente, por um lado, entra em cena o afastamento do protagonismo da população da periferia, a

cooptação da ação cívica pela forma do consumo, no rastro de um consenso bem-sucedido, e uma certa estetização pelos moldes da classe média como resultado da processualidade do evento ao longo de suas edições. Por outro lado, a garantia da força da espetacularização, celebrada pela mídia e proporcionada por grandes orçamentos, como modelo de evento a fim de pacificar a massa e, principalmente, o desenvolvimento e especialização das forças de repressão desde as jornadas de junho de 2013.

A outra polêmica envolvendo a Virada Cultural diz respeito ao aumento e à concentração de grande parte do orçamento para pagamentos de cachês de artistas renomados. Essa questão está no escopo da análise das intervenções relativas à sua processualidade vinculada à política partidária, o que representa perdas significativas para as questões sociais pela via da reapropriação do controle dos recursos.

Imagem 42 – Show da cantora Anitta reúne multidão no Vale do Anhangabaú, São Paulo, em 19 de maio de 2019



Fonte: Agência Estado. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,foi-a-virada-da-diversidade-diz-o-prefeito-bruno-covas,70002835343>. Acesso em: 14 fev. 2022.

O cachê médio pago aos artistas nas últimas Viradas é de R\$ 150 mil. Trata-

se do valor normalmente cobrado pelos artistas mais badalados para fazerem *shows*, valor que também cobre os custos da produção.²⁴⁷ O fato de a cantora Anitta ter recebido R\$ 300 mil por sua participação na Virada de 2019 é bastante relevante nesse sentido. O valor está acima da média, mas provavelmente diz respeito à gestão empresarial da artista. Entretanto, quanto à alocação de recursos em um evento público dessa natureza, é algo que traz complexidade à questão. Segundo Américo Córdula, questões políticas se sobrepõem à cultural:

A resposta dos gestores, em uma audiência pública na Câmara sobre o pagamento de R\$ 300 mil para a cantora Anitta, foi que muita gente não tem condições de ver um show da Anitta, então o custo-benefício seria correto. É uma justificativa de custo-benefício que nos deixa bastante perplexos, porque com esse valor você coloca 50 grupos de cultura popular para se apresentar. Daria para colocar tudo que tem de cultura popular pra gente ver, de Congado ao Samba Lenço, enfim, com todo respeito pela Anitta, isso não é política cultural, são escolhas ruins, isso é um megaevento que está no mapa da questão política mesmo, de processos eleitorais. Porque a função da cultura na política é essa mesma: trazer votos. É proibido fazer “showmício”, mas se você traz a Anitta, que ganha de R\$ 300 a 400 mil no festival de Cultura de Garanhuns em Pernambuco e o prefeito paga, é porque ela bota 40 mil pessoas na praça e quem botou aquilo foi o prefeito X (informação verbal).²⁴⁸

A perplexidade de um gestor público com grande experiência como Córdula nos permite apreender implicações sérias relativas ao evento nos bastidores da política cultural. No entanto, em conversa com a jornalista Lívia Lima da Silva, que representa o público da periferia, ela nos relatou uma certa concordância com a justificativa de que, realmente, sem esse recurso, a periferia não teria condições de ver um *show* dos artistas mais badalados e que são ícones para a maioria dos jovens. Essa questão implica não só o direito à cidade, mas à cidadania, que envolve um conjunto de direitos que não são abdicados pelas periferias em função das lutas sociais.

Contrapor o fracasso mal explicado e mal disfarçado da edição

247 Todos os cachês são publicados no “Diário Oficial” no formato de valor global, ou seja, as cifras anunciadas cobrem todos os custos do artista para a realização da apresentação contratada (LAURO, 2018).

248 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 03 de março de 2021. Importante observar que essa polêmica se deu também no festival de Parintins, em 2019, onde a mesma cantora recebeu cachê de R\$ 500 mil, que virou alvo de investigação do MP (CONEXÃO POLÍTICA, 2019).

descentralizada de 2017²⁴⁹ ao sucesso “estrandoso” medido em níveis quantitativos das realizações de 2018 e 2019 serve para que o poder público, através de mídias e gestores controlados, informe à opinião pública de uma maneira segura, garantindo a ordem e o lucro em detrimento de uma forma aberta para participação de singularidades. A imagem dos *shows* em palcos montados no Vale do Anhangabaú é algo paradigmático do que se pretende ter como “a cara da cidade”,²⁵⁰ fica evidente o teor quantitativo da intervenção. Difícil, porém, é defender o caráter de “diversidade” do evento ou pensar a “sensação de pertencimento”²⁵¹ como algo que opere devires sociais dissociados da manutenção das hegemonias.

Imagem 43 – Vista aérea do Vale do Anhangabaú em São Paulo, durante o show de celebridades contratadas pela prefeitura para participarem da Virada Cultural, em maio de 2019



Fonte: Gabriela Biló/Estadão. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/fotos/geral,a-virada-cultural-2019-em-fotos,998787>. Acesso em: 14 fev. 2022.

249 A maioria dos *sites* e *blogs* que comentam sobre o evento de 2018 expõem a questão desse fracasso notado no esvaziamento de público em 2017, devido principalmente a uma má gestão da prefeitura. Por exemplo, a jornalista Lívia declara: “Em 2017, foi autoritária a forma como mudaram a programação e os locais. Viram que deu errado e retomaram” (VALERY, 2018).

250 Declaração do secretário de Cultura Alê Youssef ao *site* G1 (PUTINI; TITO, 2019).

251 Declaração do Prefeito Bruno Covas ao *site* G1 (PUTINI; TITO, 2019).

2.1.4 Ocupação shopping metrô Itaquera: “Rolezinho”

Este subcapítulo destaca uma intervenção ocorrida no ano de 2013, na cidade de São Paulo, denominada de “Rolezinho”, contrapondo seu caráter performático a uma realidade social marcada pela precariedade. A análise visa destacar determinadas camadas da manifestação e de seus desdobramentos, alguns, inclusive, trabalhados como eventos paralelos e reparadores, postos em curso pelas redes sociais e plataformas midiáticas, revelando um teor agônico na opinião pública.

Dada sua importância como intervenção urbana destacam-se três termos básicos para a análise: primeiro, a importância do evento denominado Rolezinho como forma de conhecimento; segundo, porque é um acontecimento real e midiático que resume, em boa medida, a transvaloração constante que marca, com a característica da superficialidade e da violência, as várias formas genuínas de luta por reconhecimento que têm lugar na cidade contemporânea como intervenção urbana; e o terceiro ponto é a constante política e ideologia que se agrega às intervenções urbanas de qualquer natureza, sejam elas artísticas ou não, no sentido de que abrem campo tanto para o reconhecimento como para a conscientização. Entende-se que, para isso, no contexto de perda de referencialidades seguras, o indivíduo tende a montar bases psíquicas e relacionais, muitas vezes com o aporte da dimensão estética, para constituir tipos identitários e produzir formas de entendimento. No mesmo contexto, o artista é o indivíduo que procura expandir as práticas sociais, incluindo nelas ações desviacionistas que levam novos propósitos para as questões das identidades. De qualquer forma, ambas as maneiras de se relacionar com as estruturas sociais são marcadas pela lógica capitalista e estão inscritas aos conceitos de reconhecimento e de emancipação.

Dessa forma, abordamos a intervenção Rolezinho como uma forma estética, que não tem vínculo temporal e espacial com as instituições das artes, mas que abre diálogo com o conjunto de práticas artísticas urbanas que mobilizam formas de pensamento de maneira imprescindível para o contexto que queremos analisar.

2.1.4.1 Estudo de caso – Rolezinho de 07 de dezembro de 2013.

No final do ano de 2013 e no começo de 2014, os chamados “Rolezinhos”²⁵²

252 O “Rolezinho” tem sua gênese nos movimentos urbanos dos anos de 1980 e é a forma atual de

tomaram conta do noticiário e da conversação cotidiana dos brasileiros. O nome se refere aos encontros em massa em *shoppings centers*, organizados, via *Facebook*, principalmente por jovens da periferia paulistana. A intenção dos participantes é muito simples e objetiva: “ir ao rolê” é sinônimo de paquerar, “zoar” (utilizando um termo recorrente entre eles) e conhecer pessoas, principalmente garotos e garotas que fazem sucesso na internet entre a juventude local. O fenômeno – que trouxe à memória das pessoas os arrastões²⁵³, com seu caráter de criminalidade, a descida dos pobres para tomar de arrasto tudo que pudessem tirar das pessoas no caminho – provocou sustos e tensões, suscitou reflexões e instaurou um debate público marcado pela discórdia.

Imagem 44 – Jovens descontraídos em frente a lojas do Shopping Itaquera, zona leste de São Paulo, no evento ocorrido no dia 07 de dezembro de 2013 denominado “Rolezinho”



Fonte: *Frame* do vídeo “Rolezinho no shopping Itaquera”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6yoytvTKrBg&t=21s>. Acesso em: 06 mar. 2022.

O evento em questão aconteceu na cidade de São Paulo, no dia 7 de

um fenômeno mais amplo e historicamente mais antigo das periferias urbanas do Brasil, referenciados nas grandes capitais como o “Bonde”, as “Gangues”, entre outros. “Rolezinho” é derivado da expressão “dar um rolê”, que é fazer uma caminhada sozinho ou com amigos, sem destino certo, em busca de novidades. Até então, o termo não tinha ligação com ativismo político, a não ser quando ligado a outra atividade, como o pixo.

253 A ideia de arrastão surge no Brasil entre o final dos anos de 1980 e início de 1990, a partir da cobertura midiática sensacionalista sobre outros episódios que aconteceram no Rio de Janeiro e reuniram jovens pobres e moradores de favelas nas praias da cidade. Denominação, criada pela mídia, que designa o mesmo que uma ida coletiva a espaços de grande aglomeração a partir da qual haveria confusão, ocasionando saques.

dezembro de 2013, no *Shopping Metrô Itaquera*, no bairro de mesmo nome, no extremo leste da cidade. Na ocasião, cerca de 6 mil jovens se reuniram no local. Noticiou-se, quase imediatamente, que parte deles estaria realizando um “arrastão” em uma loja do centro comercial, o que foi negado pela assessoria do local.

O Rolezinho em *shoppings centers* é um tipo de *flash mob*²⁵⁴ que envolve coordenar encontros em locais públicos entre centenas ou milhares de jovens e, nesse sentido, se apresenta como uma forma de manifestação social subversiva de extremo interesse. Manifestações que contam com um grande número de participantes rompem a imensa fragilidade do indivíduo frente ao poder das instituições públicas e promovem uma mudança nas condições materiais de relação entre o indivíduo e as formas de poder. Essa ruptura da normalidade demanda a manifestação dos órgãos públicos, tanto pelo receio do embate direto como pela imposição de reconhecimento moral desse tipo de existência que confronta a posição confortável dada pela magnitude do poder. As formas sociais de manifestação ou acontecimentos importantes envolvendo confrontação que se desviam da normalidade e alcançam grande magnitude atualmente têm sido captadas pela cultura popular e esvaziadas, no sentido de se tornarem banalizadas. Esse parece ser o modo de operação que desponta com a emergência das mídias em rede e das plataformas de relacionamento. O Rolezinho foi logo enquadrado dessa maneira, mas o evento do dia 07 de dezembro foi um acontecimento que introduziu a ação numa batalha simbólica. O seu sentido emancipatório foi de tal ordem que mobilização midiática a serviço da política, usou de seus mais poderosos recursos para reverter.

Durante o auge das discussões sobre o tema, muitas pessoas diziam não conseguir entender como uma brincadeira de jovens podia ter se tornado o assunto mais importante do país. Dizia-se que “era falta do que discutir”, um “tema inútil” ante tantos outros problemas “sérios”. Numa posição contrária, entendemos que o

254 *Flash Mobs* são um fenômeno surgido em 2003 em que aglomerações instantâneas de pessoas em um local público são organizadas pela internet para realizar determinada ação previamente combinada. Os participantes se dispersam tão rapidamente quanto se reúnem. O primeiro *flash mob* foi organizado via *e-mail* (com o endereço themobproject@yahoo.com, criado para esse fim) pelo jornalista Bill Wasik, em Manhattan. Existem *flash mobs* de todos os tipos, seja com dança, canções, movimentos sincronizados e até ações inusitadas (como andar todo mundo só de cueca). Eles podem ser espontâneos, patrocinados por uma marca ou feitos apenas pela diversão, não existe limite (WIKIPEDIA [Flash mob], s.d.).

fenômeno dos Rolezinhos “é bom para pensar”, parafraseando livremente Lévi-Strauss (1996). O evento traz à tona, de forma áspera e evidente, as estruturas da desigualdade profundamente enraizadas na sociedade brasileira, as quais foram sendo sedimentadas ao longo da história de um país colonizado e segregado, cujas mitologia e ideologia versam sobre a democracia racial, mas seus ritos cotidianos e mundanos apontam para a sua negação.

Em se tratando de uma reunião de pessoas dentro de uma instituição comercial que tradicionalmente não as receberia na relação de consumo ordinária, a intervenção é profundamente insurgente e de um nível de subversão simbólica de muita contundência, muito mais efetiva do que se houvesse qualquer forma de violência ou depredação agregada. É importante salientar que no espaço urbano, o *shopping* center promove uma interpenetração entre o público e o privado, até mesmo em termos jurídicos.

A escolha deste evento dá-se pela constatação de seu apagamento como prática social original e singular, à medida que sofre apropriação por uma “razão ordenadora e sistêmica com fim em si mesma” (informação verbal)²⁵⁵ e sua substituição por fenômenos políticos mais organizados de luta de classe. A repercussão dos Rolezinhos incentivou outras categorias de intervenção a saírem em busca do seu espaço e da sua liberdade, como o caso das mulheres que fizeram um Rolezinho em protesto contra os abusos que vinham sofrendo por parte de homens dentro do metrô de São Paulo.

Atualmente, as ações que reúnem grande número de pessoas são possibilitadas e incrementadas pelas formas de comunicação a que chamamos telemáticas, cada vez mais centradas no uso ampliado do aparelho de telefonia celular, que agregou suporte para variadas formas de interação e compartilhamento. Essas inovações expandem o acesso ao conhecimento e aos acontecimentos de maneira muito rápida, permitindo uma interação e uma modificação em seu conteúdo simbólico por uma interpretação aparentemente livre que pretendemos tomar como acesso à informação, mas que são, em sua maioria, agências

²⁵⁵ Relato colhido pelo autor desta tese a partir de aulas do Prof. Dr. Eugênio Bucci, durante o segundo semestre de 2017, no CJE/ECA-USP. Nessa citação, faz-se referência à existência de subsistemas nas relações comunicacionais que são responsáveis pelo que se chama “agir estratégico”, isto é, “a razão e a ação numa perspectiva estritamente utilitária e instrumental”, que ameaça colonizar o mundo da vida (MATTELART, 1999, p. 143).

mediadoras cujo objetivo é tornar a ação individual ilusoriamente potente, algo que no final revela sua superficialidade em termos de conhecimento e sociabilização.

A mediação constante estabelece uma tensão latente e não é surpresa quando um encontro, cuja finalidade é apenas a simples saída para curtir, acaba por convergir crises sociais iminentes. A reprodução e, em alguns casos, a transmutação de características desse encontro em interações comunicacionais realizam sua ligação final com questões sociais e exacerbam as características que o tornam político à revelia de suas intenções iniciais.

Os centros comerciais como os *shoppings centers* são lugares que promovem uma profunda exclusão pelo critério seletivo dado pelo tipo de oferta, pela configuração espacial e pelos valores praticados. Tais critérios já estão prontos e, nesse sentido, não permitem uma mobilidade de contextos que promovam relações igualitárias. A relação do indivíduo isolado frente a esses critérios expõe sua angustiante fragilidade e o convida a voltar para a periferia do sistema. Mas, no momento em que um grande número de indivíduos nas mesmas condições de exclusão que o lugar promove resolve se reunir e utilizar estes centros pelos seus próprios critérios de comportamento, percebe-se que há uma redefinição das condições materiais de relacionamento com o capital, representado pelo *shopping center*, pela sua simples presença, que é a única ação contrária à sua existência, uma vez que não há depredação.

O fenômeno chamado de Rolezinho constitui-se de eventos organizados pelo Facebook por jovens da periferia e tem uma ligação íntima com a sonoridade transgressora do chamado “Funk Ostentação”²⁵⁶. Os primeiros “rolês”, que redundaram da onda cujo ápice incontestável foi o do dia 07 de dezembro de 2013, nasceram sem grandes pretensões, aproveitando a onda de novos “ídolos” que faziam sucesso no *Facebook* e em outras redes sociais. São expressões de outro modelo de sociabilidade posto em prática por jovens da periferia já há um bom tempo, ainda que timidamente se inscrevam na ordem histórica de movimentos de juventude periférica que acompanha a vida das capitais, principalmente da cidade de São Paulo.

256 Fenômeno da musicalidade paulista, ligado ao consumo e uso de marcas famosas, que derivou do “*Funk*” carioca, ou seja, praticado no Rio de Janeiro, com temas muito mais pesados. Para mais informações sobre o assunto indica-se o documentário “Funk Ostentação – o Filme” (FUNK, 2013).

Os participantes, mesmo que não intencionalmente, operam a reterritorialização²⁵⁷ por infringirem as regras de convivência impostas, quebrar um modelo de sociabilidade, transgredir o pacto de segregação²⁵⁸ e invadir o espaço consolidado. Nessa operação, a reação reverbera para a disputa por nomeação (ALTHUSSER, 1985). Esse é o mecanismo maior pelo qual se promove o enquadramento, situam-se lugares próprios, estimula-se um tipo de leitura e se promove certa inteligibilidade. A nomeação está ligada também à capacidade de atingir um grande público e de formar uma opinião a respeito do fato ou do indivíduo. Essa opinião formada pelos meios de comunicação de massa, monopolizados pelo capital, que é avesso às livres ideias e manifestações, retorna ao formato de opinião como “sombra perturbadora da verdade, obstáculo à razão, sistema do medo e do preconceito cristalizados nos costumes” (CHAUÍ, 1989, p. 15). Esse movimento, ao não estabelecer crise, leva ao consenso no mundo social e à constante reprodução da ordem estabelecida.

Os registros por fim ocupam o lugar das intenções e se tornam operadores secundários da transgressão, mas apropriam-se das narrativas que vão fazer o fenômeno deslizar para a dimensão política e ideológica com o envolvimento de uma cadeia de narradores. Um clima tenso sempre se sobressai porque nessa disputa pela nomeação procura-se marcar o território da conquista pela simbolização do outro.

Do ponto de vista dos valores culturais, os *shoppings centers* representam uma conjunção entre público e privado, de onde sobressai um novo indicador de dinâmicas de consumo, de isolamento e de socialização. São espaços de ativação de desejo e confirmação do consumo enquanto valor de gozo. O ajuntamento massivo e repentino que contraria o perfil de classe nos *shoppings centers* fere a prática habitual (marcada pelo gozo) permitida nesses locais, acionando essa disputa por nomeação. Por exemplo, frente ao quadro inusitado, a força pública (ou

257 Utilizamos aqui o sentido mais sociológico do termo reterritorialização para indicar a retomada do vínculo social, a retomada de acessos e controle de lugares a habitar e permear, e também a recuperação das dimensões econômicas e simbólicas da coletividade e do indivíduo.

258 A segregação na sociedade brasileira, entre outros aspectos, dá-se por modelos que atravessam o tempo constituindo a forma social que define quem somos e como nos comportamos de acordo com cada época. Assim, diante da necessidade de inscrever o povo numa acomodação pacífica no período pós-república, coube o epíteto de “cordiais e pacíficos”. Na sedimentação das classes e suas divisões espaciais e distinções simbólicas, coube a ideia de “cada macaco no seu galho”.

particular) age para estabelecer a distinção entre frequentadores e baderneiros. É premente a necessidade de enquadrá-los todos nos padrões conhecidos e destacar o transgressor, no intuito de forçar a opinião pública a reagir sempre favorável à manutenção dos valores de classe.

Imagem 45 – Ação policial contra jovens praticantes de Rolezinhos em Shopping de São Paulo



Fonte: *Frame* do vídeo “Rolezinho no shopping Metrô Itaquera”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6yoytvTKrBg&t=21s>. Acesso em: 06 mar. 2022.

A dimensão tomada pelo evento do dia 07 de dezembro de 2013 provocou confusão e enfrentamento. Os julgamentos precipitados são os primeiros recursos diante dos rompimentos (ou aparência de) das tensões latentes entre classes. Nessa ocasião, impediu o reconhecimento desse encontro como parte de um universo simbólico maior constituído também pelos jovens das periferias ao portarem cada vez mais recursos de comunicação e acesso ao consumo. O surgimento dessa tensão mostra o fundo ideológico das reações e revela a barreira

de classe. Não se trata só de um grupo que almeja cruzar determinada fronteira, mas também de outros que não desejam esse cruzamento.

É evidente que os participantes do Rolezinho de 07 de dezembro de 2013 não partiram de uma intencionalidade ideológica ao marcar ou frequentar esse encontro. Mas, independentemente disso, a dimensão sensível e espontânea que se realiza no campo da estética ultrapassa seus objetivos iniciais e revela a tensão da sociedade somente quando conjugada a outras narrativas. Dessa maneira, a potência do evento se amplia e descortina novas camadas de sentido que circundam o fato.

Imagem 46 – “Rolezeiras” flagradas em plena atividade no Parque do Ibirapuera.
São Paulo, 2014



Fonte: *Frame* da página “Trollando”. Disponível em: <https://trollando.com/2014/01/21/vergonha-alheia-dia-conheca-rolezeiras/>. Acesso em: 06 mar. 2022.

A mobilidade social da década de 2000 possibilitou a um percentual de indivíduos socialmente excluídos o acesso a bens de consumo²⁵⁹. Os “rolezeiros”

²⁵⁹ Referência também no subcapítulo 2.1.3 que trata das Viradas Culturais.

acessam as redes sociais, de maneira instantânea, em dispositivos de comunicação de última geração que fazem parte do pacto de participação. As marcas de roupas e acessórios famosas e caras aparecem como símbolo fundamental na composição da imagem do “ídolo” e são também marcadores estéticos vistos como uma ponte simbólica que dá acesso à porta de saída de um mundo marcado pela violência estrutural.

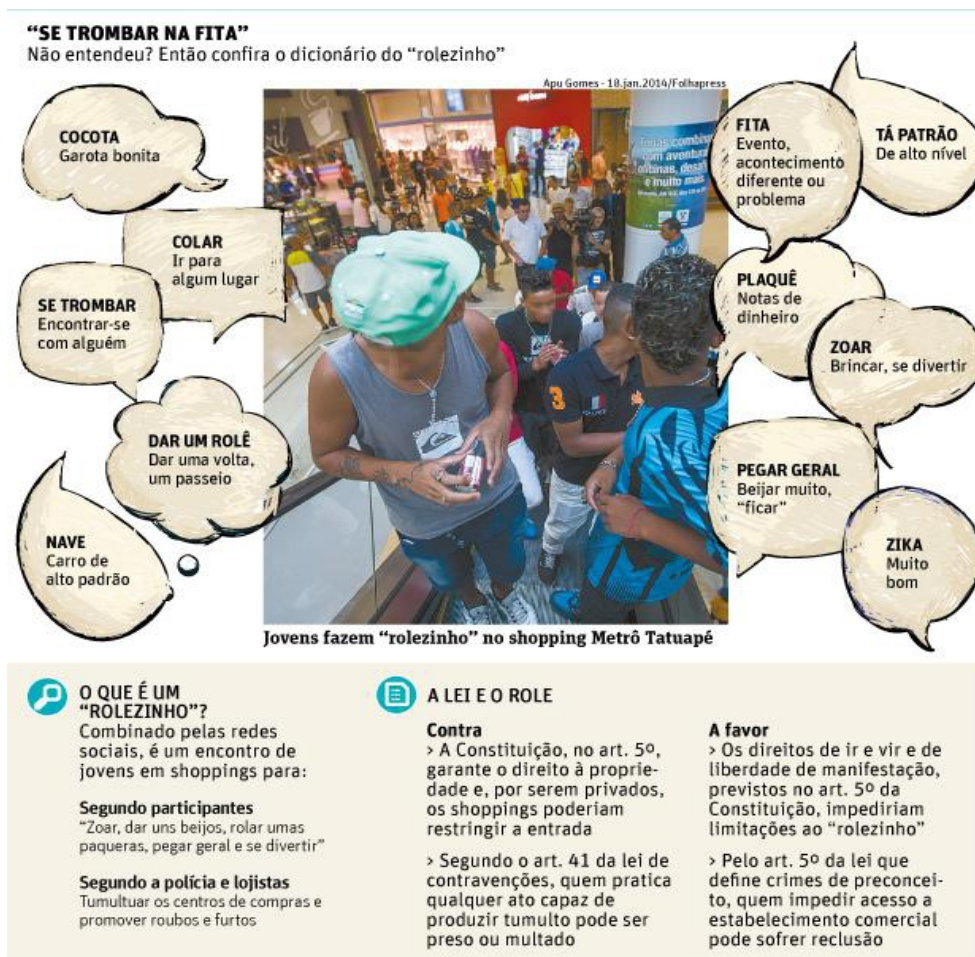
Expressões juvenis como os “pancadões”, o “*Funk* Ostentação” e os “Rolezinhos” marcam a entrada em cena dos jovens da periferia na virada do milênio. Mais do que uma contraposição de signos, o movimento dos jovens se inscreve no que Maffesoli (1998) considera como “pulsão gregária”, que faz com que, a partir de traços comuns, os sujeitos interajam expressando seus desejos como marca identitária de relevância para inscrição do *self*²⁶⁰ no grupo social. Por exemplo, com a ostentação de “marcas famosas” como um instrumento de afirmação e de busca por ocupar lugares e posições até então não destinadas aos jovens da periferia. Essa sociabilidade é marcada por um caráter lúdico e estético que se distancia das estratégias que almejam resultados específicos, tendo na convivência com o outro um valor e um fim em si mesmo, e remete a relações anárquicas, à energia e ao tempo livre das férias.

A periferia tem uma forma estética própria e distinta, configurada a partir dos padrões visuais, sonoros e gestuais que são constituídos pela maneira de ocupação e socialização, com esgarçamento das convenções que permite certa liberdade formal mobilizadora – embora os ditames da moda geral sejam muito considerados. Trata-se da forma geral inscrita no inconsciente do sujeito, mas que recebe incrementos das perspectivas materiais de sobrevivência. Ao utilizar indumentárias quase idênticas, adotar os mesmos vocabulários ou ouvir o mesmo gênero musical, a periferia consolida a gramática de uma coletividade da qual se sente parte e cujas ações servem para reforçar essa mesma identidade grupal. Percebe-se uma constante tentativa de recuperação do lugar de origem onde o sentido de classe é agregador e coloca um parâmetro de pertencimento. Não se trata de uma forma

260 Utilizamos o conceito de *self* descrito como instância psíquica fundamental que contém os elementos que compõem a personalidade, mas não contém o núcleo da existência genuína do indivíduo. Assim, o protagonista da existência é o “ser interior” e o *self* atua como coadjuvante principal na formação da personalidade.

relacionada à maneira de ser e agir, mas de aspectos materiais característicos que emitem visualidade em primeiro lugar como linguagem e depois agregando os fenômenos mais às margens das formas de significação conhecidas.

Imagem 47 – Fluxograma explicando como reconhecer ou se portar como um jovem “rolezeiro”



Fonte: Jornal Folha de São Paulo de 18 janeiro de 2014. Foto: Apu Gomes/Folhapress

A forma artística como a performance, por exemplo, dar-se-á a partir de ativações singulares de elementos constituídos e encontrados mais o aporte de seus registros que constroem a sua força simbólica. Nesse caso específico, em que um evento interpela outro lugar que também é um evento, as relações materiais e fenomênicas acercam-se cada vez mais de intencionalidade. Significa dizer que os protagonistas, após o início da ação, têm consciência, agem como atores sociais, se apropriam da dimensão do ato e colaboram com a expansão da forma, e essa se corrige a partir do sentido que sua visualidade e sua dimensão vão instituindo no

lugar.

As ações da “geração rolezeira”, em sua abordagem aos espaços dos *shoppings centers*, se inscrevem no campo cultural não como manifestação, mas sim como lazer. Portanto, indicam que os participantes não pretendem contrapor-se às formas hegemônicas, mas almejam consumir produtos de outras classes na tentativa de se afirmar pelo consumo. Além disso, não pretendem abandonar a territorialidade à qual estão inscritos. Eles levam junto sua sonoridade, sua gestualidade, sua narrativa, bem como sua forma de entendimento e de pensamento que parece não se submeter às sintaxes preestabelecidas. Uma nova região de confronto se abre, posto que coloca a própria perspectiva do consumo como um dos polos da confrontação e, entre legitimação e segregação, nossos “outros não legitimados” batem à porta.

Esse parece ser um fenômeno novo para a sociologia, um movimento horizontal na luta de classes, porque se trata de luta por reconhecimento, de sobrevivência no lugar que lhe é próprio, não uma espécie de transcendência que considera o outro lugar melhor. Marcar encontros sempre exige adequar-se às circunstâncias comunicativas de cada época, mas o que merece destaque é como essa oportunidade de interação pode ser amplificada pelas mídias sociais, que revelam o papel significativo das novas tecnologias, tanto na abrangência do convite, como nas formas de repercussão do evento. Cabe também ressaltar as formas de registro e compartilhamento instantâneo cuja interação investe o sujeito de uma nova fenomenologia, um ser cambiante entre formas de manifestação de si. Cada vez mais o evento se reveste de características linguísticas.

O meio telemático ultrapassou o uso restrito para inscrição num *corpus* social pelos paradigmas comunicacionais, como eram o telefone, a televisão e o vídeo em suas formas arcaicas. Ele é, cada vez mais, um modo privilegiado da sociabilidade interferindo diretamente nas formas de consumo e lazer, nas escolhas, nas opiniões e na linguagem. Através da internet e das plataformas, os jovens da periferia percebem que também podem se apropriar do espaço virtual, com menos regras opressoras de comportamento. Poucos percebem, no entanto, que a liberdade de agir sem a presença dos corpos reais no espaço real, modelo histórico das lutas de classe, é gradualmente substituída pela opressão camuflada no consumo de

imagens, símbolos e protocolos.

Mas essa apropriação dos “meios” apresenta chances inigualáveis de mobilidade social, por exemplo, a proliferação de youtubers que conseguem monetizar seus vídeos e seus canais a ponto de virarem celebridades. “O espaço virtual é uma possibilidade tanto para editar a narrativa predominante quanto para oferecer outra narrativa possível” (FRANÇA; DORNELAS, 2014, p.10).

A tecnologia alarga constantemente seu papel decisivo nas inter-relações sociais, mas seus usos não garantem sociabilização ou justiça social, como comprovam os desdobramentos inusitados da presença de sujeitos (corpos) não legitimados no *Shopping Metrô Itaquera* em 07 de dezembro de 2013. Ao contrário, cada vez mais a tecnologia substitui a presença corporal, cuja forma bruta faz a diferença em qualquer reivindicação social, como as apresentadas nas “Jornadas de Junho”. A juventude e a sociedade como um todo são pautadas por projetos hedonistas e imediatistas que se inscrevem na ordem valor–imagem–desejo, ampliadas pelas redes interconectadas. Segundo Eugênio Bucci, a saída dos liames da lógica da sociedade do espetáculo não parece ser encaminhada pelos modelos maiores do uso da tecnologia:

A esperança de que as redes interconectadas, ou esfera pública interconectada, trariam consigo uma nova estrutura social, comunicativa e tecnológica, que prescindiria das mediações da indústria cultural e das ferramentas midiáticas da sociedade de massas, talvez seja por demais otimistas (BUCCI, 2016, p. 76).

Correlacionar condições díspares em que os segmentos juvenis se mobilizam como conjunto de forma e estratégias variáveis permite perceber semelhanças com a energia das formas artísticas contemporâneas. Nesse caso, parece possível manter um otimismo devido aos fatores imensuráveis da ordem da comunicação e da sensibilidade que a mobilização gera. Embora a nova tecnologia esteja sendo modulada para perder os contornos democráticos, o espaço virtual se configura como um espaço de deslocamento de sentido que possibilita novas experiências de sociabilidade. Mesmo com os corpos sedados pelo brilho da tecnologia, as sínteses forçadas não são duradouras, o informe continua seu processo nas subcamadas e essas estratégias correm o risco de irem além das meras flexibilizações de identidade pela “tensão de uma corporeidade não completamente submetida ao Eu”

(SAFATLE, 2012, p. 189).

2.1.4.2 A emancipação e a racionalidade

O espetáculo chama para si os sujeitos, sujeitando-os, não mais pela razão (emancipadora), mas pelo desejo (inconsciente) que não tem parte com a razão (informação verbal).²⁶¹

Acostumado a ter as informações produzidas e processadas por meios eletrônicos, o sujeito delega a interpretação dos eventos com os quais se depara ou, em muitos casos, participa aos variados meios midiáticos, onde as verdades são produzidas a partir de interesses específicos e procedimentos de segurança institucional. Ao devolver a informação para o público, são utilizadas plataformas parcialmente interativas e interdependentes, onde estas informações são reconstruídas podendo sofrer alterações qualitativas e apropriação de conteúdos simbólicos. A participação amplamente mediada se traduz em um rompimento da alteridade e na reconstrução da síntese psíquica pelos parâmetros de um modelo telemático que não exclui a interdependência e a interação, mas se dá por sintaxe desconhecida, gerada pela relativa autonomia das tecnologias e dos processos comunicativos.

Outro agente da apropriação dos valores produzidos por grupos que protagonizam alguma forma de ruptura da normalidade ou promovem uma mudança nas condições materiais de relação diz respeito às identificações da sociedade com a racionalidade e suas questões congênicas. Enquanto o mito da democracia racial segue em frente com as mesmas bases ideológicas da colonização/escravidão, o rito cotidiano continua a denegar a luta por reconhecimento opondo modelos de consenso e de emancipação que revelam a real face da segregação e, principalmente, a carência de campos de debate.

O debate sobre segregação social e racial na sociedade brasileira ocupou o centro dos debates sérios a propósito dos Rolezinhos. No entanto, essa discussão parece também revelar um tipo de apropriação oportunista do evento à revelia de seus participantes, posto que tiveram as maiores baixas sem ter suas questões

261 Trecho transcrito a partir de aula proferida pelo professor Eugênio Bucci em 30 ago. 2017 na ECA - USP.

realmente compreendidas. Voltando a nos referir aos Rolezinhos como forma privilegiada de pensamento, incluímos também outras intervenções nesse sentido, o que nos leva ao debate sobre a necessidade de novas sintaxes menos generalistas e que incluam linguagens e cultura ao invés de excluir.

Imagem 48 – Escadarias do Shopping Metrô Itaquera tomadas pelos jovens “rolezeiros” na ocupação do dia 07 de dezembro de 2013 – I



Fonte: Conjur. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2014-jan-20/juizes-sp-rj-posicoes-antagonicas-casos-Rolezinhos>. Acesso em: 06 mar. 2022.

As formas mais evidentes de um certo corolário racionalista estão inscritas nas novas relações sociais proporcionadas pela produção industrial. No que diz respeito principalmente à reorganização constante da vida social para atender à demanda dos novos sistemas de produção, primeiro entram em termo os projetos de urbanização encarregados de reaparelhar a cidade para um tipo de mentalidade planificada e acrítica, depois a arquitetura moderna com sua razão funcionalista, em que ambos acabaram por representar, “a encarnação da geometria autoritária que ampara o funcionamento da sociedade.” (WISNIK, 2009, p. 225). Essa frase, atribuída a Georges Bataille por Guilherme Wisnik, a propósito da arquitetura, revela a condição de razão ordenadora que, segundo ele, ainda é “artificial e ilusória”, não só pelo caráter informe do mundo ou da ideia de projeto, mas também pela condição agônica da própria cidade em função do capitalismo e das transformações estruturais na esfera pública, conforme abordagem de Habermas (1984). O projeto funcional é aquele que relaciona meios e fins e está voltado diretamente para a sua

utilidade e valor. Esses são componentes práticos que interpelam diretamente a razão, evitando o recolhimento estético, como diante de uma obra enigmática, permitindo ao indivíduo ter uma opinião de especialista frente às vantagens funcionais racionalmente oferecidas. Tal opinião de especialista nada tem a ver com o distanciamento crítico da realidade, por exemplo, no qual se ampara a ideia de *retard* ou *epoché*²⁶², de Marcel Duchamp, que evitaria que toda apreensão estética fosse confundida com a condição genérica oferecida pela racionalidade urbana e depois tecnológica.

No século XX, a racionalidade também atinge o campo da estética e da expressão com o desenvolvimento sem precedentes da tecnologia e das ciências técnicas, o que acabará por promover a colonização da cultura e das demais práticas sociais. Por um lado, isso ocorre com a instituição de agenciamentos e sistemas críticos que estabelecerão um historicismo linear para a produção artística e, por outro, com a substituição da realidade vivida pela realidade produzida em laboratórios, como afirma Bruno Latour: “Nós todos envolvidos sempre nos mesmos experimentos coletivos que misturam as fronteiras entre humanos e não-humanos” (LATOURE, 2010, p. 93). Essa é a condição de desaparecimento das fronteiras entre o lado de dentro e o lado de fora do laboratório.

Latour ainda considera que o universo da cultura e da natureza, onde dois tipos de representação garantem a estabilidade em fóruns separados, sendo um responsável pela definição de coisas da natureza e outro encarregado de representar pessoas na sociedade, não se separam mais. Sua caracterização do mundo contemporâneo se faz em termos de um fórum híbrido em que as duas formas de representação têm se mesclado ao redor da noção-chave de “porta-voz”, que oferece claramente demonstrações organizadas para provar a existência de algumas novas entidades que se tornaram o objeto de preocupação coletiva, como o aquecimento global.

Nesse novo tipo de fórum, a diferença aguda entre aqueles que defendiam coisas e os que defendiam pessoas desapareceu (Cf. LATOUR, 2010, pp. 93-109).

262 O retardamento da interpretação expõe camadas de significação ao romper sutilmente a veladura protetora. O significado está num lugar mais interno e o retardamento evita o efeito traumático do choque que impede o conteúdo mais próximo do núcleo se revelar. Ver: BENJAMIN, 1989; FREUD, 2010.

Ao mesmo tempo em que o ser humano ganhou forças geológicas, ciência e política são os operadores que gerenciam as relações contemporâneas em que o natural e o artificial são uma coisa só. Não há mais um fora, somente existe um lugar de imersão e de perda da aura. Os prazeres do sentido, no entanto, são bem canalizados no espectador contemporâneo para o interesse consumista que supre as faltas com interesses generalistas e superficiais. O sujeito passa a ser interpelado pelo desejo, não mais pela razão.

2.1.4.3 *Intervenção e Forma Artística*

“Após termos contemplado o abismo que beiramos que nos seja permitido procurar a saída.” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 440).

A presença dos jovens no estacionamento do *Shopping Metrô Itaquera* para encontrar semelhantes e socializar é parte das coisas vagas que auxiliam na formação da sociedade e que lhe dão sentido “em oposição ao positivismo superficial dos indivíduos” (NOVAIS, 2016, p.12). Por um lado, é uma intervenção que proporciona a fuga da imediatez da virtualidade, responsável maior por forçar as narrativas e contra narrativas a adentrar cada vez mais o mundo virtual e serem banalizadas como cultura popular, abrindo janelas para o espetáculo político. Por outro lado, esse evento pleiteia o contato com a realidade, a existir na paisagem urbana e ser sujeito de seus próprios registros fotográficos e não objetos das câmeras da mídia e da segurança (Cf. BUCCI, 2016, p. 19).

Os Rolezinhos não buscam reeditar a forma de protesto nos moldes d’“As Jornadas de junho” de 2013, seu mote é o lazer e não a política. Mas, apesar de seu apagamento, esses eventos se inserem no histórico de ocupações que atravessaram o mundo na virada do século. Em alguns aspectos, as discussões foram mais efetivas no sentido da luta por reconhecimento. Em suas análises sobre as jornadas de ocupações acima referidas, Eugênio Bucci destaca as “novas capilaridades comunicativas” (BUCCI, 2016, p. 30) que foram se formando e evidencia a maneira pela qual o corpo do protesto se instala como materialidade no espaço urbano: “Os protestos assumem a forma de precipitados signos líquidos em contraste direto com as cristalizações fixas do espaço urbano, como uma estátua,

um monumento ou uma catedral” (BUCCI, 2016, p. 30).

Imagem 49 – Jovens reunidos na Marquise do Parque Ibirapuera em São Paulo para encontrar semelhantes e socializar



Fonte: Foto de Marina Estarque.

Esse enfoque de Bucci evidencia o embate com a materialidade determinista do local e também uma certa corrosão do jogo semiótico, que aciona estruturas mentais constituídas anteriormente, por meio das interações dos sujeitos com o sistema de leis e regras, e que são trazidas à tona para debelar reações sempre que necessário. O autor prossegue estabelecendo o protesto como acontecimento comunicacional:

Os protestos acontecem como linguagem e os demarcadores urbanos também e ambos são conformados por imagens. [...] Os protestos de rua só podem falar sua contralinguagem se forem vistos e, mais ainda, se forem vistos como postulam ser vistos (BUCCI, 2016, p. 31).

Por esse ponto de vista, são desprezíveis as variantes entre a intervenção urbana, que tem um caráter definitivamente de protesto, e as são ações artísticas ou simplesmente performativas. Todas acontecem no espaço urbano como uma

linguagem de significação cambiante, cuja mensagem não é controlada, sujeitas às formas de visualidade e de interpretação. Elas mesmas vão sendo ampliadas por um conjunto de narrativas imprevistas que vão se somando à materialidade existente para compor o que definirá sua expressão. Esta será um “aparecimento” que une a visualidade destacada como imagem, a racionalidade imposta a essas formas e outros fatores extralinguísticos que necessariamente se desdobrarão em dimensões políticas por um acordo tácito entre o social e tudo o que é do campo da estética²⁶³. É possível pensar o Rolezinho atuando de modo crítico em relação aos modos discursivos sociais e urbanos porque essa é a base da intervenção: “Eles compreenderam intuitivamente a gramática desta urbe como linguagem e aprenderam a problematizá-la, ao sabotar o fluxo de sentidos que aí têm lugar.” (BUCCI, 2016, p. 31).

263 “Há uma espécie de convergência entre as formas artísticas performativas e as formas propriamente políticas. [...]. Hoje em dia, toda manifestação assume o jeito de uma performance artística tanto pela atitude física dos manifestantes quanto pelas palavras e imagens que eles vão mostrar na rua. Há uma espécie de aparição de uma democracia estética que se transforma, nas ruas, em democracia política.” (RANCIÈRE apud BUCCI, 2016, pp. 107-108).

Imagem 50 – Charge publicada nas redes sociais, em 2014, sobre a perspectiva discriminatória que foi base para a ação das forças de segurança do Estado



Fonte: Alpino. “Rolezinhos” são retratados em charges. Uol Notícias. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/album/mobile/2014/01/17/rolezinhos-em-charges.htm#fotoNav=>. Acesso em: 08 mar. 2022.

O que acionou a dimensão política do Rolezinho de 07 de dezembro de 2013 foram manifestações a favor da ordem²⁶⁴ colocadas em cena antes mesmo de uma compreensão mínima do acontecido, encaixando-o em padrões já reconhecidos no jogo simbólico perverso. Colocando-se na defensiva, o sistema normativo da sociedade, totalmente contrário à ação dos jovens, supôs resolver rapidamente o perigo de ampliação das ocupações em sublevações contra a ordem, levando o evento para o espaço da mídia – espaço tradicional onde se descarregam todos os estereótipos de maneira eficiente. Mas, pelo contrário, acessou um espaço comum de debate na forma de opinião pública e, assim, revelou conteúdos de enormes

264 “Manifestações ‘a favor’ da ordem, não expõem carências, não escancaram contradições, não movem o conflito e não são notícias. [...] encerram um contrassenso, uma vez que se esvaziam de qualquer impulso de insubordinação e se empenham em corroborar a ordem posta no espaço em que se movem”. (BUCCI, 2016, p. 31).

contradições. Na realidade, a verdadeira “manifestação de protesto” não aconteceu no espaço da urbe, mas no espaço virtual e na mídia, configurando um contraevento contextualizado, dessa vez, na “instância da imagem ao vivo”²⁶⁵.

Imagem 51 – Escadarias do Shopping Metrô Itaquera tomadas pelos jovens “rolezeiros” na ocupação do dia 07 de dezembro de 2013 – II



Fonte: Foto de Robson Ventura/Folhapress.

A explosão corpórea que colocou no espaço do *Shopping Metrô Itaquera* a intervenção *Rolezinho* evidencia a sua condição de linguagem performática que a todo momento foi “permeada e atravessada por vetores multidirecionais de outras linguagens [...]” e “rompeu comportas linguísticas e comunicacionais” (BUCCI, 2016, p. 35), gerando posteriormente um levante na mesma ordem, embora tendo em vista consertar a ruptura e apagá-la como forma de pensamento: “Na espuma luminosa

²⁶⁵ “Instância da imagem ao vivo”: termo trabalhado por Eugênio Bucci referindo-se à condição imediata e permanente de estar ao vivo o tempo todo a qualquer instante. Instância que “simula uma totalidade” e substitui o espaço físico dos eventos, instaurando alterações na espacialidade e na temporalidade do espaço público (BUCCI, 2009).

dos telejornais, chamavam para si o papel de senhores da ordem” (BUCCI, 2016, p. 25). Nesse momento, a ordem tomou corpo político em sua acepção agenciadora dos desejos, evidentemente posta em prática pela indústria cultural para reintegrar a representação a uma sintaxe imagética e simbólica pré-definida na chave do espetáculo, o que de fato aconteceu: os Rolezinhos nos *shopping centers* previstos para a segunda semana de janeiro de 2014 foram proibidos por determinação judicial²⁶⁶.

A condição de performance artística representa pouco interesse na medida em que a intenção é aproximar-se da ideia da forma artística que emerge das intervenções. A constituição da forma artística definida a partir de um evento qualquer se prende à sua materialidade²⁶⁷ e está refém das maneiras pelas quais as ações se tornaram representações. Integrada a uma espécie de rito, a representação se dá pela sua capacidade de se tornar construção discursiva, por sua vez, presa a uma sintaxe lógica interiorizada pelo amplo sistema de interpretação e tradução que está no escopo da ideologia²⁶⁸.

Nesse jogo, facilita-se o seu esvaziamento pelas lógicas do reenquadramento, que envolvem estetização por um lado e criminalização por outro e também deixa vazio o lugar de uma nova forma de pensamento dada por um acontecimento objetivo, cuja dimensões tende ao extralinguístico²⁶⁹.

266 A partir de meados de janeiro de 2014, a repressão aos Rolezinhos e as negociações com o poder público conduziram ao esvaziamento do movimento. A prefeitura de São Paulo, sob o comando do prefeito Fernando Haddad, agiu de maneira célere propondo dialogar com os líderes dos Rolezinhos. Foi indicado, como mediador, Netinho de Paula, Secretário Municipal da Igualdade Racial. A indicação de Netinho de Paula deveu-se, conforme ele mesmo admitiu, às origens sociais e raciais comuns com os “rolezeiros”. O produto mais imediato desses diálogos entre o secretário e os líderes dos Rolezinhos foi, no entanto, a construção de um acordo para que os jovens realizassem os eventos em espaços públicos, evitando, dessa maneira, os *shoppings*.

267 Pelo menos enquanto a forma artística do movimento moderno ainda está presente no imaginário e ligado a uma historicidade que conduz as leituras das representações neste campo.

268 “A ideologia é uma ‘representação’ da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência.” (ALTHUSSER, 1985, p. 85). A ideologia acontece no plano social (como a língua e o discurso). Essa mesma frase também deixa explícito que a ideologia é, sobretudo, uma relação entre sujeitos, tema que o autor cuidará de enfatizar adiante, quando diz: “A estrutura especular duplicada da ideologia garante ao mesmo tempo o reconhecimento mútuo entre os sujeitos e o Sujeito, e entre os próprios sujeitos, e finalmente o reconhecimento de cada sujeito por si mesmo.” (p. 103).

269 O fato extralinguístico trata de um acontecimento objetivo que estaria fora da linguagem. Para Eugênio Bucci (2016) supor qualquer fato fora da linguagem é, além de “uma ilusão de ótica perigosa” (p. 40), no campo da comunicação, “uma miragem positivista que traz em si, certa pretensão cientificista que muitas vezes se confunde com a arrogância dos profissionais de imprensa.” (p. 41). Fora do campo da comunicação, a questão continua como “um ponto problemático e controverso” (p. 41). Manteremos a “presunção plausível” porque é impossível falar de estética sem vislumbrar novas

O Rolezinho se estabelece como intervenção performática e como forma de pensamento a partir de suas características de corpo expressivo e se constitui como uma invasão ao templo do consumo onde o sujeito faltante busca se encontrar com o objeto do gozo na forma da imagem mercadoria²⁷⁰. A imagem do “outro não legitimado”, com constituição reforçada pela mídia a ponto de ganhar estatuto de linguagem, insere no consumidor apto, o sujeito do desejo, uma razão constrangedora que interfere em sua relação de gozo. A maioria das críticas mais contundentes ao fenômeno dos Rolezinhos, desencadeado pela ação do dia 07 de dezembro de 2013, foi praticada por sujeitos que não o presenciaram ao vivo. A telepresença teve uma participação preponderante na formação da opinião pública, que assumiu ares de irracionalidade pela razão higienista. O contato asséptico da não presença permite a apropriação legítima do evento e sua transformação em algo não material. Esse mecanismo é o mesmo utilizado para a “ereção” da forma mercadoria destinada ao gozo. Erige-se também o contraste entre o objeto indesejado e o desejado.

Sujeitos que participam de espaços de convivência, real ou virtual, são governados mais por uma operação participativa, gerada a partir da comunicação, do que pela razão. Podemos entender, então, que a participação está sujeita à linguagem, porque ela determina os fatos e valores no espaço público. Os espaços públicos são consequência da opinião pública e essa tem sido construída pela circulação de informações num território onde a linguagem é compreensível e sujeita a barreiras linguísticas razoáveis. Atualmente, essa processualidade recebe o nome de “mídia”, onde a imagem passou a funcionar como língua: assumiu funções sintáticas com papel constituinte das regras de convivência. A barreira linguística desaba e a imagem toma o lugar da palavra, pondo-se mais a serviço do entretenimento do que da informação e do debate.

ontologias sociais.

270 Consumo é o vício do gozo que por sua vez é o desejo saciado no sujeito pela absorção do produto ou da imagem mercadoria. O circuito do prazer e do gozo é recorrente no sujeito que se sente completado pelo consumo.

Imagem 52 – Publicação com close-up da jovem Erika Kawane em uma clara tentativa de desqualificar as “rolezeiras”

Home > > Vergonha nacional: Conheça o perfil das "rolezeiras" e "rolezeiros" que são rebeldes sem causas

Vergonha nacional: Conheça o perfil das "rolezeiras" e "rolezeiros" que são rebeldes sem causas

Blog do Gari Martins da Cachoeira 📅 janeiro 20, 2014 📧

"Tem que ter uma bermuda branca, tênis Nike Shox, camiseta da hollister ou aeropostale, um Juliet e um Boné! Tá perfeito! Esse aí é o gato do rolê..."



Gostam de funk ostentação e baladas, adoram roupas curtas que refletem a semi-nudez e que seja de marca caríssima. Elas gostam de danças quase pornográficas com tom de erotismos e pratica da sexualidade libertina, usam drogas e álcool, saem nas noitadas sem a presença e autorização dos pais. Uma jovem sendo entrevistada pela TV-UOL disse: "rolezeira" a jovem: "Tem que ter uma bermuda branca, tênis Nike Shox, camiseta da hollister ou aeropostale, um Juliet e um Boné! Tá perfeito! Esse aí é o gato do rolê..." Demonstrando assim que a nova onda está pegando em todo o Brasil graças ao

lixo musical, que é o funk do Rio e São paulo.

Elas marcam encontros pela redes sociais na internet, para se encontrarem em praças e shoppings a fim de "ficar"curtir e "tirá onda" com quem não segue seu estilo de vida selvagem de suposta anarquia.

Além do mais, querem fazer dos Shoppings center um "coito de safadeza e raparigagem" de rebeldes sem causas, revoltados sem letras e sem cultura criando a cultura de leseira e idiotice do funk. Uns pensam apenas em se divertir mas outros vão para roubar e tumultuar o ambiente e promover "arrastão" (rolezinho) de bandidos dentro de shopping e são barrados pelos seguranças e depois se passam por vítimas da sociedade.

Este é o perfil das "rolezeiras" que se juntas com os "rolezeiros" que é a nova modalidade no Brasil, onde eles se unem para perturbar e atormentar a vida dos frequentadores de shoppings no sudeste.

Tudo isso para chamar a atenção e viver na pratica do sexo na juventude, se conhece hoje e já vão pra cama gozar e as vezes sem o uso do preservativo, onde muitas delas ficam grávidas e são desprezadas pelos seus companheiros de cama, os espertos "rolezeiros".

Fonte: **Blog do Martins – O gari.** Disponível em: <https://martinsogaricgp.blogspot.com/2014/01/vergonha-nacional-conheca-o-perfil-das.html>. Acesso em: 06 mar. 2022²⁷¹.

A imagem e o sensacionalismo interpelam o outro pelo desejo, o que parece justificar a resposta pela violência, porque está sempre ligada à condição social, de cor e de gênero que são previamente construídos como linguagem. Sem ignorar a violência praticada no *shopping* contra os “rolezeiros”, violência equivalente se deu por sujeitos constituídos dentro de uma “esfera pública”²⁷². A razão sensacionalista gera violência porque vê no outro as características que lhe são impeditivas de

271 Érica Kawane F. A. Santana era menor de idade na época da publicação. Sua mãe, processou o site Uol pela publicação (Fonte: <https://tj-sp.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/1169085272/apelacao-civel-ac-10005726920198260002-sp-1000572-6920198260002/inteiro-teor-1169085288>).

272 “Esfera pública não se refere nem às funções nem ao conteúdo da comunicação de todo dia, mas ao espaço social gerado pela comunicação” (*Between Facts and Norms*, p. 360). O processo de livre formação da opinião pública sofre um adocemento à medida que “os meios de comunicação são monopolizados pelo capital” (BUCCI, 2017).

gozar a imagem-mercadoria por um certo tipo de contágio que se dá ao nível do inconsciente e de forma imagética.

As manifestações estéticas, mesmo fora do contexto das intervenções, dizem respeito a sujeitos que também se aproveitam dos espaços sociais gerados pela comunicação (HABERMAS, 1984). Quando rompem “comportas linguísticas e comunicacionais” (BUCCI, 2016, p. 35), interpelam o Estado, buscando não um público que responda a partir de um letramento para a leitura das formas artísticas ali conjugadas e expressas, mas para formar uma espécie de opinião que as legitime no campo do sensível, menos racional e menos fundada na falsa transparência dada pelo olhar que atravessa o equipamento midiático enxergando ilusoriamente o acontecimento.

As intervenções que não se reduzem às estetizações e se furtam à criminalização, seja se escondendo na forma do espetáculo ou acionando diretamente a imagem mercadoria pela exacerbação do produto na ostentação levada ao limite, encarando o embate violento com a opinião pública “positivada”, são ações de luta por reconhecimento responsáveis por sustentar projetos permanentes e auto evidentes de outros modelos de socialização e compartilhamento.

Imagem 53 – Praça de alimentação do Shopping Metrô Itaquera tomada pelos jovens “rolezeiros” na ocupação do dia 07 de dezembro de 2013



Fonte: *Frame* do vídeo “Rolezinho no shopping Metrô Itaquera”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6yoytvTKrBg&t=21s>. Acesso em: 06 mar. 2022.

O Rolezinho, ao aparecer para a opinião pública, fez a inscrição temporária de uma forma artística despercebida e vacilante, mas capaz de representar o outro, o dessemelhante, o estranho no familiar (*Unheimlich* [FREUD, 2010]), cuja operação não é orientada pela identificação e pela representação. Assim, trouxe não um caráter ilusionista de transformação social baseado no esclarecimento, mas na atenção para novas formas de conhecimento que não derivam do letramento e nem reproduzem a irracionalidade do desejo, porém nascem na sensibilidade acessada pela experiência, mesmo que ela tenha seu ponto de partida no próprio desejo, na forma consumo.

A identificação é operada por formas estereotipadas e parte de vários vínculos sociais de conhecimento já inscritos de antemão nos sujeitos. Contudo, a atuação imprevista e imprevisível de formas constituídas em intervenções como o Rolezinho do dia 07 de dezembro de 2013 empresta outra possibilidade de entendimento. Elas colocam a ação como forma de pensamento à revelia dos participantes, mesmo tendo uma recepção à base da positividade e com a dificuldade de apreensão por se

deparar com sintaxes limitadas. Depara-se, nesse sentido, com um debate atual e importante que são as categorias de racionalidades da esfera pública, cujos sujeitos “perdem em termos de caráter público à proporção que estão presos ao contexto de comunicação de uma ‘massa’” (HABERMAS, 1984, p. 289)²⁷³.

Ao considerar o Rolezinho como objeto de estudo para clarear o conceito de forma artística da intervenção urbana, leva-se em conta que é um embate no plano comunicacional, onde não há mais a razão que preside as decisões e o utilitarismo substitui as formas emancipatórias. Segundo Habermas: “a prática comunicativa cotidiana experimenta um processo de racionalização unilateral que tem como consequência um estilo de vida marcado por um utilitarismo centrado na especialização.” (1987, p. 461).

A linguagem, por meio da qual os indivíduos se conectam dialogicamente consolidando o mundo da vida, só se torna praticável por estar ligada a uma sintaxe conhecida, um senso comum ligado à racionalidade a que chamamos de “gramática comum”. Para estabelecer uma mediação entre a racionalidade dos subsistemas e a racionalidade do espaço público com saldo positivo para a emancipação, e também se contrapor à racionalidade do agir estratégico que é utilitarista e instrumental, Habermas investe naquilo que chama de “agir comunicativo”²⁷⁴. A razão comunicativa é contrária à racionalidade sistêmica e tem seu lugar na esfera pública que se refere à existência de um sujeito e de uma linguagem comum pela qual eles se comunicam.

Habermas aposta nas formas emancipatórias derivadas da razão, talvez por adotar como problema maior, como diria Safatle, a impossibilidade de liberar os paradigmas comunicacionais da dependência dos limites postos pela gramática do

273 Habermas apresenta a definição de “massa” escrita por Mills: Numa massa, (1) muito menos gente expressa opiniões do que as recebe, pois, a comunidade do público torna-se uma coleção abstrata de indivíduos que recebem impressões dos meios de comunicação de massa. (2) As comunicações que prevalecem são organizadas de tal modo que é difícil ou impossível para o indivíduo responder de modo imediato ou com qualquer eficácia. (3) A efetivação da opinião em ação é controlada por autoridades que organizam e controlam os canais de tal ação. (4) A massa não tem autonomia frente às instituições; pelo contrário, agentes de instituições autorizadas penetram essa massa, reduzindo qualquer autonomia que ela possa ter na formação de opinião através de discussão. (HABERMAS, 1984, p. 289).

274 A teoria do agir comunicativo nasce do desequilíbrio entre sistemas e mundo da vida. Todo o problema advém do fato de que não mais o agir comunicativo, mas o “agir estratégico”, isto é, “a razão e a ação numa perspectiva estritamente utilitária e instrumental”, ameaça colonizar (leia-se: sufocar pela força de sua lógica) o mundo da vida (MATTELART, 1999, p. 143).

senso comum, com seu horizonte normativo necessário à ampliação do uso político do reconhecimento. Nesse sentido, para ele, o campo da emancipação, conforme o entendemos, responde melhor do que as lutas por reconhecimento, liberando as preocupações com ajustes às teorias de desenvolvimento moral (Cf. SAFATLE, 2012, pp. 5; 218)

Embora isso indique uma permanência dentro dos limites postos pela antropologia humanista, Habermas aporta num ponto de grande interesse quando propõe que não é próprio do entendimento mútuo entre os sujeitos a comunicação processar-se somente entre aqueles que estão equipados com a razão comunicativa ou aparelhados para o entendimento racional. A ação comunicativa permite, então, aberturas que não são colonizadas, por exemplo, pelo espetáculo ou “controladas pelos proprietários dos meios de comunicação e não é fácil de ser corrompida pelo dinheiro como nos tempos dos meios de comunicação de massa” (BENKLER, 2006, p. 11 apud BUCCI, 2009, p. 78).

A aposta em certos eflúvios da ação comunicativa não é garantia de ampliação da razão crítica ou de rompimento com paradigmas desejanter. Eugênio Bucci conclui que: “O espetáculo chama para si os sujeitos, sujeitando-os, não mais pela razão (emancipadora), mas pelo desejo (inconsciente) que não tem parte com a razão” (informação verbal)²⁷⁵. Dessa maneira não se pode perder de vista que a indústria da comunicação, antes de instaurar-se como instituição, é gerada, posto que é indústria, pelas relações de exploração capitalistas (na produção) e, já que é oferta de mercadoria, pelas relações de mercado, segundo mecanismos que passam pelo inconsciente e pela linguagem. Eis a função da comunicação (pela linguagem) e eis a função dos espaços públicos (pela comunicação): estabelecer o campo, o único campo, a partir do qual o sujeito pode se constituir e agir no mundo.

Considerando esse aspecto disruptivo da comunicação no espaço público, que parece ser consenso entre Habermas, Honneth e, de certa maneira, Safatle, é possível pensar a intervenção como um plano ôntico capaz de produzir racionalidade desvinculada da identificação, mas geradora de entendimento entre os atores sociais, mesmo a partir da irracionalidade de algumas de suas aparições.

275 Trecho transcrito a partir de aula proferida pelo professor Eugênio Bucci em 30 ago. 2017 na ECA – USP.

2.2 Performance, Fluxos e Derivas

2.2.1 Derivas urbanas

No *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval* (2017), organizado por Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt, a página 231 traz o verbete “Centro e Periferia”, escrito por Le Goff, no qual destaca um centro territorial ocupado por zonas de comando e um centro psíquico determinado pela lógica dominante do capitalismo financeiro e informacional como exposto por Pierre Castell (1999). As circunstâncias desse domínio são sempre vivenciadas pelo sujeito em termos de representação e consumo, para o qual se serve das estratégias de comunicação. A questão da centralidade saiu dos domínios territoriais à medida que redes de comunicação foram sendo improvisadas para estruturar novos meios de produção e de distribuição. Citando Le Goff:

[...] a multiplicidade do centro criou redes cujos centros são nós, daí a importância das estradas, dos caminhos que os ligam, o homem medieval mais do que pelo mito do servo preso à gleba é representado pelo homem itinerante o homem na estrada em que o peregrino é apenas a mais espetacular ilustração, a estrada é um instrumento de base da dinâmica do sistema espacial medieval (LE GOFF, 2017, p. 234).

A citação de Le Goff serve para ilustrar que a determinação territorial não suspende a dinâmica social dada principalmente pela mobilidade. A mudança no sistema produtivo da Idade Média, especialidade de Le Goff, para os tempos modernos, parece também libertar os fluxos humanos para o seu bem e para o seu mal. O estudo atual da cidade reposiciona as mesmas questões de mobilidade humana, muito mais como formação do indivíduo isolado do que de formação social ou de sistemas de produção. O poder, sendo central, tem que restringir essa mobilidade para conseguir gerenciar suas operações de extração de capital. Nesse ponto em que introduzimos a formação da individualidade como fator determinante na dinâmica social moderna, vamos também situar o sujeito em relação à sua expressão subjetiva. A mobilidade e a expressão encontram sintonia no conceito de “deriva”, em que o sujeito está “em via”, mudando uma situação de base orgânica

para uma forma de intervenção política na cidade.

Derivas, deambulações e caminhadas estéticas são termos que definem certos tipos de intervenções urbanas enquanto operação de contestação do rigor geométrico posto à geografia da cidade em função da produção²⁷⁶. São ações humanas relacionadas ao habitat e ao deslocamento que têm seu referencial no andante como um peregrino universal. A gênese mais segura de sua via estética pode ser creditada à *flânerie* praticada nos bulevares parisienses, a exemplo de Baudelaire, no século XIX, que inaugura uma linhagem imensa que passa pelo dadaísmo, pelo surrealismo, encontra os situacionistas dos anos de 1950 e a contracultura dos 1960, além de, em outra linhagem, ser possível incluir nessa gênese as deambulações fora da cidade como dos minimalistas.

A junção da prática artística com a prática intelectual da segunda metade do século XIX, através de críticos como Paul Valéry, poetas como Baudelaire e Mallarmé e de filósofos como Henri Bergson, entre outros, definiu a entrada do século XX pela derrisão final aos contornos dos campos de conhecimento, o que refletiu na estética como ação crítica. O fator é marcadamente urbano e a ocupação por vias insólitas, que teria o valor de reterritorialização, para utilizar um termo caro às questões urbanas contemporâneas, teve uma profusão de práticas, sendo as mais famosas, no âmbito europeu, as dos dadaístas e as dos surrealistas, inseridos nas vanguardas artísticas históricas de maneira marcadamente provocativa, e os programas de intervenções urbanas da Internacional Situacionista, surgida na Itália em 1957 – com expansão para o campo político²⁷⁷, principalmente pelo engajamento do seu principal proponente, Guy Debord e às questões da espetacularização da

276 A Teoria da Deriva é de autoria do pensador situacionista Guy Debord. Foi criada em 1958 e publicada, em esboço, na Revista Internacional Situacionista. As principais fontes dos situacionistas são utopistas como Charles Fourier e Saint-Simon e hegelianos como os filósofos alemães Ludwig Feuerbach e o jovem Karl Marx.

277 O movimento surgiu na vila italiana de Cosio di Arroscia, Liguria, em 28 de julho de 1957, com a fusão de várias tendências artísticas que se autodefiniam a vanguarda da época: *Internationale lettriste*, o *International movement for an imaginist Bauhaus* e a *London Psychogeographical Association*. Essa fusão incluiu influências adicionais do movimento CoBrA, do Dadaísmo, do Surrealismo e do grupo Fluxus, e foi inspirada pelo comunismo de conselhos e pela Revolução Húngara de 1956. Os mais famosos membros do grupo eram Raoul Vaneigem e o francês Guy Debord, que tendiam a polarizar as opiniões. Apesar de Vaneigem ter saído da Internacional Situacionista, expulso por Debord, suas contribuições vão além das artes e do urbanismo. Em seu livro *A Arte de Viver para as Novas Gerações*, publicado em 1967, todos os pilares dessa sociedade são questionados. A inversão da perspectiva foi sistematicamente exposta como o momento em que a subversão constrói um novo mundo.

realidade. Outro vetor importante na historiografia contemporânea, nesse sentido, é dado pela revolução estudantil conhecida como “Maio de 68”, na França, que, de modo geral, questionava o papel da universidade e a concepção fragmentária da pesquisa a serviço do complexo industrial-militar²⁷⁸. Atentamos para o fato de que esses eventos podem ter operado uma junção de campo com a reforma das universidades francesas após o Maio de 68²⁷⁹, o que reforçou a ideia da teoria ensaísta em lugar dos sistemas filosóficos.

Experimentações e estudos recentes têm dado vida a essa forma de intervenção que se utiliza do ato de andar como elemento central, revelando-se um campo de estudo importante para a relação entre cidade, política e estética, principalmente no que se refere à ocupação do território e à sua utilização como um recurso social mais efetivo em contraponto à exploração capitalista. Novos conceitos como o “não-lugar” (AUGÉ, 1994), “espaços de fluxos”²⁸⁰ (CASTELLS, 1999), cibercidades²⁸¹ (LE MOS, 2004), *web* urbanismo (FREITAS, 2001) reacendem a questão sobre ocupação concorrente entre pessoas, processos comunicativos e estruturas de base utilitaristas do espaço da cidade. Contrariando a perspectiva zen-budista de que “o cheio produz o útil, mas o vazio o torna eficaz”²⁸², a lógica do controle e do

278 As lutas de estudantes do Brasil contra a ditadura foram comentadas na França no início de 1968. Os movimentos de estudantes no México tiveram grande impacto até a sangrenta repressão anterior ao início dos Jogos Olímpicos. No meio dos estudantes franceses, havia forte influência de movimentos maoístas e trotskistas. Os primeiros popularizam os ideais da Revolução Cultural chinesa em curso, os segundos criticavam o “stalinismo” dos primeiros e dos partidos e sindicatos tradicionais (PCF e CGT) (THIOLLENT, 1998).

279 A reforma universitária, chamada “*Reforme Edgar Faure*”, pós Maio 68, modificou o sistema de disciplinas e a organização das universidades. Até então, “as grandes disciplinas (ciências, direito, medicina, farmácia, letras etc.) eram ensinadas em faculdades separadas. Com a reforma, as universidades pluridisciplinares foram criadas para favorecer as evoluções científicas que acontecem nas fronteiras das disciplinas’ (Études, s.d.). Além disso, foi introduzido o sistema de UV (unidades de valores), conhecido no Brasil como sistema de créditos. Esse sistema permite gerenciar um grande leque de disciplinas optativas, o que permite reduzir a contestação. Outra medida do Governo foi a criação de novas universidades, como a de Vincennes, nos arredores de Paris, onde se reuniu parte da nova esquerda intelectual. Mais tarde, esta universidade foi transferida para Saint-Denis” (THIOLLENT, 1998, p. 68).

280 Espaço de Fluxos, segundo definição Pierre Castells (1999): “Proponho a ideia de que há uma nova forma espacial característica das práticas sociais que dominam e moldam a sociedade em rede: o espaço de fluxos. *O espaço de fluxos é a organização material das práticas sociais de tempo compartilhado que funcionam por meio de fluxos.* Por fluxos, entendo as sequências intencionais, repetitivas e programáveis de intercâmbio e interação entre posições fisicamente desarticuladas, mantidas por atores sociais nas estruturas econômica, política e simbólica da sociedade”. (CASTELLS, 1999, p. 501).

281 “A cibercidade é a cidade contemporânea e todas as cidades contemporâneas estão se transformando em cibercidades. Podemos entender por cibercidades as cidades nas quais a infraestrutura de telecomunicações e tecnologias digitais já é uma realidade” (LE MOS, 2004, p. 20).

282 Tao-Te-King, Lao Tsé, aforismo XI: A Virtude do Vazio. “Trinta raios unem-se no cubo formando

utilitarismo modela a cidade à revelia de seus praticantes para uma prosperidade seletiva e com isso cria vazios, como o *terrain vague*, impraticáveis, inacessíveis, proibidos e inúteis. São, na maioria, lugares insólitos, mas por vezes locais onde antes eram praças e pontos de encontro que perderam suas características antropológicas. Nessas zonas intersticiais, por vezes é possível surgir o *lugar ocupado*, um lugar de entremeio semelhante ao espaço que Michel de Certeau chamou de *lugar praticado*, resgatado pelo uso para reaver seus fins sociais²⁸³.

Imagem 54 – Exemplo de lugar impraticável resultante das estruturas capitalistas ocupadas para habitação



Fonte: Fernando Freitas/*Flickr*. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/mulheres-ocupam-60-das-moradias-precarias-no-brasil> . Acesso em: 27 jun. 2022

uma roda. Mas é seu vazio central que permite a utilização do carro. Modelai o barro para fazer um jarro. Recortai no espaço vazio das paredes, portas e janelas a fim de que um quarto possa ser usado. Dessa forma o ser produz o útil mas é o não-ser que o torna eficaz”.

283 A ocupação por comunidades, que até então denominamos “favela”, é um dos paradigmas maiores deste tipo de ocupação. Subproduto de uma política pública, ocorre em locais desvalorizados ou inviáveis, como morros, beira de rios e, na maioria das vezes, espaços públicos que sobram pela alocação de alguma estrutura como pontes, viadutos. A ocupação se dá de forma “emancipatória”, primeiro como barracos de madeira, sem estrutura sanitária, depois uma alvenaria simples com mais recursos até que o local se torne integrado ao espaço urbano de maneira precária. São exemplos de ocupações com modelos mais políticos as praticadas pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST), que ocupam prédios abandonados (LING, 2014).

Ações de intervenção descritas nesta tese como a dos pixadores, dos performers ativistas e dos moradores de rua, entre outras, são exemplos de ocupações que impõem deslocamentos e contestação da rigidez estrutural do urbanismo funcionalista e capitalista.

O deslocamento como prática contestatória é um dos principais vetores de nossa análise²⁸⁴. Nesse sentido, duas obras recentes sobre as derivas urbanas são importantes, tanto por um posicionamento historiográfico quanto por serem propositivas de novas abordagens da cidade e do conceito de deriva expresso pelas ações dos próprios autores. A obra “*WalkScapes: caminhar como prática estética*”, de Francesco Careri (2002), em que o autor compreende o ato de caminhar como intervenção urbana e “a errância como arquitetura da paisagem” (p. 7). Em defesa de sua ideia, ele reconstitui em sua obra percursos históricos e geográficos que remontam desde os primeiros nômades primitivos até os artistas de *Land Art* dos anos de 1960 e 1970²⁸⁵. Essa genealogia, que traz a caminhada como prática estética, visa inserir as ações do grupo ativista *Stalker*, organizado por Careri, no universo da estética de contestação, em particular com a primeira ação *Stalker*, uma caminhada iniciática de 4 dias e 3 noites, em 1995, chamada de “*Stalker Attraverso i Territori Attuali*”, que consistiu em andar 60 km a pé em torno de Roma. Um percurso que, embora trate da relação atual com o espaço urbano, reproduz o percurso genealógico, porque começa e termina no campo, como diz Paola B. Jacques. “Uma caminhada iniciática pelos chamados *Territori Attuali*, que não são nem a Roma histórica, cidade turística, nem o campo, mas os espaços intermediários em torno da cidade, na sua margem” (JACQUES, 2013).

Novas derivas, de Jacopo Crivelli Visconti²⁸⁶ (2014), examina as intervenções urbanas nas formas de derivas contemporâneas. O autor cita brevemente os

284 Os situacionistas, ativos entre 1957 e 1960, mantiveram uma referência que aportou aqui nos anos de 1960 e 1970, principalmente impulsionado pelas atuações de Guy Debord no Maio de 68 junto com os artistas do grupo CoBrA e Constant Nieuwenhuis. A partir dos anos 2000, houve um *revival* Situacionista, com amplos reflexos sobre a produção cultural do Brasil. Desde então, o termo “deriva” deve-se muito a esse fator.

285 A deriva do artista da *Land Art* Robert Smithson, por Passaic, Nova Jersey, exemplifica essa relação (SANTE, 1998).

286 O crítico e curador independente italiano Jacopo Crivelli Visconti, que está radicado em São Paulo, foi eleito para a curadoria da 34ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada entre setembro e dezembro de 2020.

situacionistas, dos anos de 1970, mas está mais interessado nas novas derivas, a exemplo de Francis Alys (*"The Green Line"*²⁸⁷, 2004), que recoloca em voga as caminhadas estéticas que refletem também um certo nomadismo dos artistas, um deslocamento de seus "ateliês" – entenda-se local de produção em favor dessas empreitadas –, que dizem respeito também, de forma simbólica, a caminhadas do centro para a periferia em busca daqueles lugares que não são turísticos, que são espaços vazios, os *terrain vague*. Então, há toda uma atenção sobre os espaços vazios da cidade, vacúolos urbanos, lugares aparentemente insossos, espaços vazios, mas em que também se respira, o que permite fazer uma analogia com processos orgânicos como a função das mitocôndrias²⁸⁸.

287 "In 1995, Alÿs realized an action in São Paulo called *The Leak* in which he walked from a gallery, around the city, and back into the gallery trailing a dribbled line from an open can of blue paint. This action was reprised in 2004 when he chose to make a work in Jerusalem. Using green paint, Alÿs walked along the armistice border, known as 'the green line', penciled on a map by Moshe Dayan at the end of the war between Israel and Jordan in 1948" (ALYS, 2004/2005).

288 As mitocôndrias são organelas celulares presentes praticamente em todas as células eucarióticas e responsáveis pelo processo de respiração celular. Elas são encontradas em maior número em células e nas regiões celulares em que há maior gasto energético (SANTOS, H., s.d.).

Imagem 55 – Francis Alÿs – Jerusalém, Israel, 2004



Fonte: *Frame* do vídeo “*The Green Line*”. Disponível em: <http://francisalys.com/the-green-line/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

Em seu livro *Elogio aos Errantes* (2012), Paola B. Jacques apresenta as narrativas errantes divididas em: flanâncias, que ocuparam meados e final do século XIX até início do século XX com a figura do *flâneur* de Baudelaire, como crítica à primeira modernização das cidades, conforme análises de Walter Benjamin nos anos de 1930²⁸⁹; e deambulações, dos anos de 1910 a 1930, com as ações dos dadaístas

²⁸⁹ Interessante lembrar que no Brasil houve influências da figura do *flâneur*, mas, mais especificamente, da figura dos *Dandys*, conhecidos por sua sagacidade mordaz, pelas vestimentas extravagantes, pela habilidade de conversação e de ditos espirituosos e ricos em sarcasmo. Também pela ironia e pelo cinismo, como Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho, por exemplo, que, apesar de ricos, se coadunam com as figuras de derrisão apresentadas na introdução das intervenções.

e dos surrealistas, integrantes das vanguardas históricas, em crítica às ideias urbanísticas expressas no primeiro dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAMs), de 1928, e derivas, dos anos de 1950 a 1970, refletindo o pensamento urbano dos situacionistas, com críticas radicais ao urbanismo moderno.

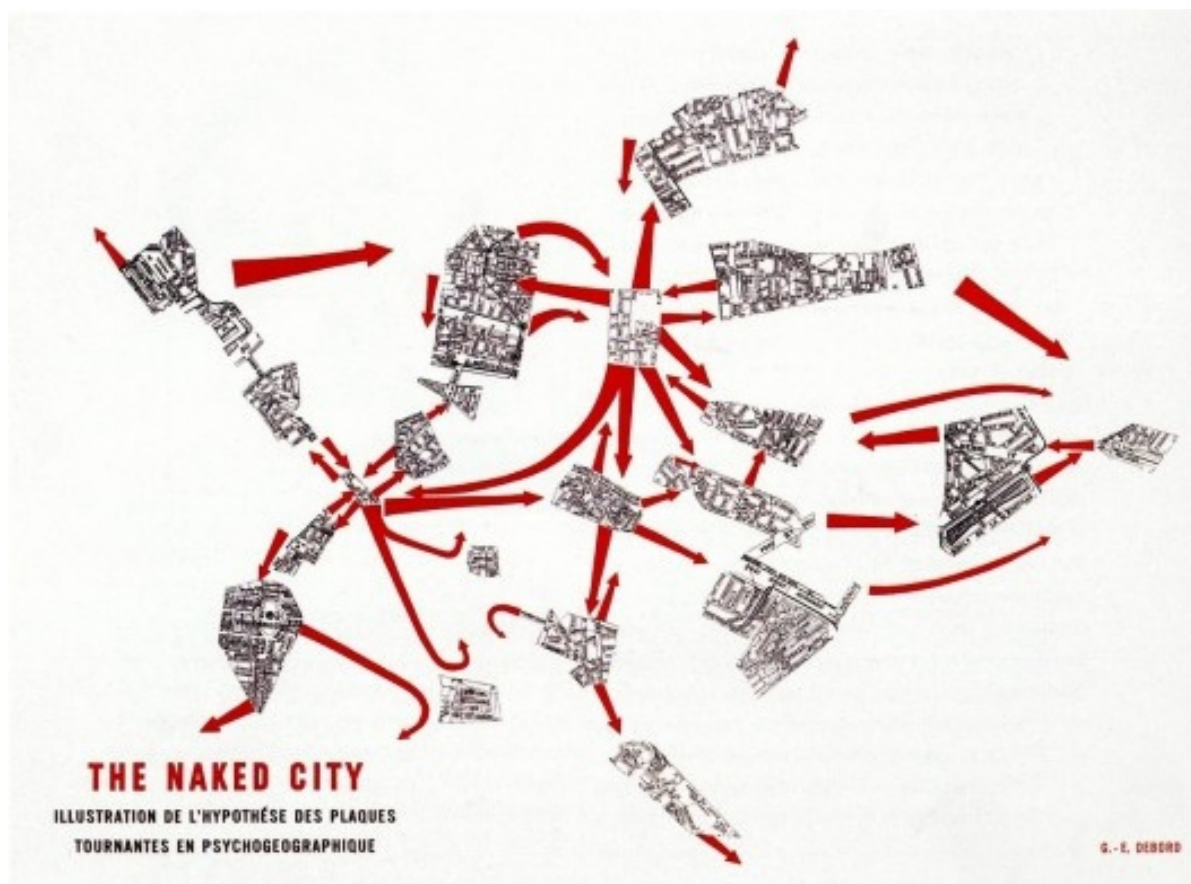
Desde os anos de 1970, um bom número de intervenções urbanas centradas na prática de deambular pela cidade já estão cartografadas e com robusta fortuna crítica, a exemplo de “Quatro dias e quatro noites” de Artur Barrio²⁹⁰ (1970), no Rio de Janeiro, e da “*delirium Ambulatorium*”²⁹¹, de Hélio Oiticica – quando voltou de Nova York, em 1979, e caminhou pela avenida Presidente Vargas no Rio de Janeiro.

As derivas urbanas que optam pelo procedimento psicogeográfico, que remete às próprias capacidades psicomotoras e aos sentidos naturais de direção, cada vez mais comprometidos por equipamentos eletrônicos e plataformas de direcionamento e posicionamento global via satélite, operam no sentido de perder-se ou desligar-se das práticas utilitaristas e de renovar o contato com a própria vida, desligando-se, mesmo que momentaneamente, do vínculo com o tempo cronológico. Possibilitam, então, sentir os efeitos do ambiente no estado psíquico e emocional. Partindo de um determinado lugar, a pessoa ou o grupo se lança a uma rota indefinida, trocando o sentido de necessidade pela relação afetiva e sensível despertada pelo meio urbano. O paradigma maior dessa prática e de seus estudos é o “*The naked city*”, de Guy Debord, presente na maioria dos conteúdos sobre derivas urbanas.

290 Deriva na qual o artista caminha, sem se alimentar, até a completa exaustão, na cidade do Rio de Janeiro. Nessa experiência, entendemos que o artista atua tanto sob uma perspectiva de perda de si mesmo, de uma busca pela falta de controle e pela aleatoriedade, pelo perigo e pelos riscos implícitos nesta caminhada, quanto atua no sentido de achar em si mesmo as experiências mais básicas e primárias, como a passagem do tempo e seu reflexo no seu próprio corpo. Em 4 dias, 4 noites, através da perda de controle, Barrio encontra um aguçamento das percepções e sensações de si mesmo e do espaço à sua volta.

291 “A centralidade da prática de deambular no Programa que Hélio Oiticica desenvolve a partir do início da década de 1960, embora somente ganhe maior evidência no final da década seguinte. Propõe o *delirium ambulatorium* como expressão mais radical do Parangolé, afirmando-o como proposta de emancipação do corpo não mais assistida por objetos e situações criados ou propostos pelo artista, mas, antes, deflagrada pelo embate direto e imediato com o mundo” (DOS ANJOS, 2012, p. 26).

Imagem 56 – “The Naked City”, mapa de deriva situacionista produzido por Guy Debord em 1957



Fonte: Imagem de divulgação. Disponível em:
<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458>. Acesso em: 23 jun. 2022.

Outros tipos de deriva mais ativistas – como a que desenvolvi com o propósito de estudar algumas questões das performances urbanas, denominada “Reenquadrando São Paulo”, representada nas imagens 57 e 58 – ou as que são pensadas como caminhadas estéticas

encontram suporte nos conceitos de “incorporação” e de “comportamento restaurado” de Richard Schechner, bem como nas possibilidades de abusar da arbitrariedade entre significantes e significados encontrados na filosofia de Jacques Derrida ou nos efeitos políticos que a presença do sensível evoca, dimensão a que se dedica a antropóloga indiana Veena Das, para quem a interferência e a restauração não são atos heróicos, mas podem se dar no cotidiano (RODRIGUES, 2018, p. 44).

Tais ações têm o primado da performance artística e trazem a ideia do corpo,

porque, mesmo com aporte de tecnologia de transmissão de dados em tempo real, é difícil imaginar a ação performática produzida no território, mas o corpo fora dele. As formas de interação comunicativa, de registros e compartilhamento de imagens, sons e sensações não implicam em uma redução do contato corporal, pelo menos não sem diminuir a potência da ação.

Imagem 57 – Deriva I, Praça Ramos, SP, 2015



Fonte: Foto de Patrícia Faria (arquivo pessoal).

O corpo implicado na produção da imagem não é garantia de organização e controle de um sentido. O território impacta diretamente nosso corpo, e as formas de expressão – como a fala com suas entonações – vão produzir significado a partir da tradução que o corpo imprime em si a partir do que está sendo vivido. O território provoca afecções que modificam o corpo e elas são compartilhadas pelo público, principalmente se a ação for permeável, porque a permeabilidade não provoca resistência e sim um alinhamento afetivo. A caminhada no espaço urbano é uma descoberta e uma abertura de passagens pelo território em seu sentido mais metafórico.

Imagem 58 – Deriva II, Glicério, São Paulo, 2015



Fonte: Foto de Guilherme Moraes (arquivo pessoal).

Com o surgimento de câmeras portáteis, como a *GoPro*, e a possibilidade de criar um canal nas plataformas digitais, deu-se um sentido democrático à produção audiovisual e a cidade virou campo de disputa pelas melhores narrativas pessoais. Câmeras em capacetes de ciclistas, motociclistas e nos *skates* apresentaram criatividade pouco comum em termos de produzir imagens e filmar as atividades mais corriqueiras, a fim de descobrir linguagens e registrar de forma inusitada a vida na cidade, acompanhou o desenvolvimento tecnológico. É importante notar que setores relevantes das velhas tradições comunicativas, como a televisão, sofreram o impacto desse desdobramento social das tecnologias. Figuras antes impossibilitadas de interagir no mundo cinematográfico ou televisivo passaram a ser criadoras de linguagens e conteúdos muito superiores, em termos de atualidade, do que os setores de comunicação mais estruturados. A arte enquanto elemento de inovação linguística sempre esteve na iminência dessas produções de narrativas e seus

protagonistas sempre tiveram consciência disso.

A errância pelo espaço urbano de qualquer maneira é uma busca por transgredir a normalidade das condições existenciais em face das rígidas estruturas urbanas e sociais contemporâneas. É a busca pelo incondicionado, pelos acontecimentos, por algo cujo sentido se desloca das regras locais e gerais das práticas adequadas. Esses encontros possíveis têm a capacidade de encaminhar a nossa proposta, porque apresentam potencial para aberturas de novas possibilidades de comunicação livres para abusar das arbitrariedades das relações entre significantes e significados. Em face desse encontro, as proposições culturais institucionalmente instaladas na cidade, ou mesmo as que levamos como forma de intervenção artística, por vezes parecem pobres em seus aspectos de ampliação da cultura se comparadas a elas.

2.2.2 Deriva nômade: o andante e a sementeira – 2017

Neste ponto, analisaremos algumas relações possíveis no território a partir de uma intervenção artística que opera sob a perspectiva do deslocamento. Trata-se de uma intervenção urbana performática denominada de “Deriva Nômade: O Andante e a Sementeira”, desenvolvida para dialogar com os(as) imigrantes e migrantes que habitam e trabalham no centro de São Paulo. As reflexões, portanto, recaem sobre as variações do nomadismo contemporâneo na figura do imigrante como operação maior do deslocamento.

A mobilização dos povos pelo mundo sempre foi um paradigma de povoamento, de ocupação e de dispersão do ser humano pela terra. Na medida em que o ser humano, como outras raças viventes, não é, por definição, uma raça nômade e sim sociável e territorialmente localizável, a busca da estabilidade territorial é o princípio maior de desenvolvimento e adaptação, o que determina o domínio sobre a natureza e seus recursos para a sobrevivência. O deslocamento dos povos pela terra, que chamamos nomadismo, tem o princípio de manutenção de suas necessidades em vista da má distribuição e do esgotamento dos recursos locais. Esse modelo permaneceu por milênios, até que formas de potencialização do local foram desenvolvidas, como a agricultura, a pesca e a criação de animais de

corrente. A partir desse momento, os paradigmas sociais foram mudados. Engels (2019), por exemplo, localiza nesse tempo a grande mudança estrutural no formato da comunidade humana, que passou de uma matriz matrilinear para modelo patrilinear, cujos objetivos são a herança e o domínio sobre posses, determinando, assim, a exclusão da força feminina de todas as suas possibilidades de atuação política e social para além da produção inscrita à procriação (FEDERICI, 2017), essa também subvalorizada, senão desprezada. Nesse sentido, se desenvolveram também as formas de poder sobre o território e sobre os recursos naturais e humanos nele localizados.

O nomadismo contemporâneo mantém esse mesmo princípio que define a saída do território de origem. Por um lado, alguns autores identificam no tempo presente populações imensas em fluxo nômade pelo mundo afora pelo fator das novas modalidades de produção. Esse caráter não é distinto do nomadismo mais arcaico, a saber, a necessidade de adquirir recursos para a sobrevivência em face dos esgotamentos ou impossibilidades produtivas. Por outro lado, o desenvolvimento das formas de poder e de controle sobre as riquezas de um local produz o nomadismo forçado. Nesse caso, populações inteiras são arrancadas à força de seus lugares pela escassez, pela fome e pela violência social, nas formas política e militar, e buscam se estabelecer em um novo local que minimamente permita sua entrada e permanência. Na maioria das vezes, trata-se de um local completamente estranho, onde seu capital cultural é menosprezado e sua força de trabalho é explorada, desvalorizada, subutilizada, quando não negada.

“Os vulcões arrojaram pedras, as revoluções homens” (HUGO, 1979, p. 23), essa frase de Victor Hugo, ele mesmo exilado na ilha de Guernsey, define muito o paradigma do nomadismo forçado. Não há possibilidades de escolha do novo território, mesmo para a migração, que é um fator interno a uma cultura. Os migrantes encontram o novo local muito distante de suas ilusões e estão da mesma forma desterritorializados, desprezados e submersos em uma competição brutal.

2.2.2.1 Sementes da terra

Criada em 2017 pelos artistas e *performers* Edna Rosane e Antonio

Rodrigues para o primeiro “Fórum Internacional Fronteiras Cruzadas”²⁹², a performance “O andante e a sementeira” é uma ação artística que acontece na rua e tem o objetivo de acessar a população imigrante, migrante e nômade, portanto, pessoas em trânsito pelo território, que têm como consequência o desterro, a desterritorialização, o abandono forçado ou não de suas terras e culturas de origem, com a necessidade de se integrar a outras culturas e lugares. Contudo, é claro, a performance esteve exposta também a outros tipos de participantes que integram a cidade, como camelôs, turistas e moradores.

A criação desta performance surgiu da opção por se integrar a grupos e ações que propõem acolhidas aos migrantes e imigrantes nos grandes centros urbanos. O termo nômade refere-se à sua condição de mobilidade que almeja permear por entre as diferentes populações migrantes que habitam, trabalham ou se encontram nos centros das capitais. Dessa maneira, como *performers*, buscamos reproduzir a dificuldade do contato com a cultura estranha à nossa.

292 Organizado por pesquisadores e artistas ligados à Universidade de São Paulo e à Pontifícia Universidade Católica (PUC, SP), o Fórum Internacional Fontié Ki Kwaze reúne intelectuais e ativistas do mundo todo para pensar estratégias conjuntas de comunicação sobre as diásporas contemporâneas. Propondo temas como: O Desafio das Comunicações diante das Populações em Deslocamento; Migração Transnacional e Transformações Sociais, o Fórum tem inspirado um amplo debate a ações práticas em favor dos imigrantes e refugiados, além de inspirar outros núcleos como o projeto “Formação de Rede Sociotécnica com Imigrantes e Refugiados”, que acontece pela primeira vez na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Imagem 59 – Antonio Rodrigues e Edna Rosane caminham pelo centro da cidade de São Paulo oferecendo sementes aos migrantes e outros povos, 2016



Fonte: Arquivo pessoal.

A distribuição de sementes tem o princípio de oferecer o que há de mais nobre na terra e que representará a sua integração ao novo local. As sementes criam raízes e essa simbologia foi pensada como a forma da reterritorialização e também da acolhida que expressa, sobretudo, afetividade. A condição de nômade não permite plantar as sementes, portanto, receber uma semente e carregá-la consigo conduz o sonho de plantar, criar raízes em uma terra que de certa forma o acolheu.

A ação principal aconteceu no centro da cidade de São Paulo, nas ruas próximas à praça da República. Essa região possui alguns centros de acolhida para

imigrantes e refugiados²⁹³. Note-se que a região central também permite o trabalho mais simples que eles desenvolvem na terra nova, que é o de camelô. Se olharmos para a população de migrantes, ela também apresenta essa condição. O Centro da cidade, de acordo com a narrativa de muitos moradores e vendedores de rua, por ter uma concentração maior de pessoas e uma circulação da força policial com suas bases móveis, é menos perigoso do que as periferias, que, por exemplo, à noite, são mais isoladas. Por essa condição, apresenta um número expressivo de imigrantes, principalmente africanos e haitianos que convivem com os povos latinos e os brasileiros migrantes, sobretudo nordestinos, disputando espaços no comércio ambulante e nos subempregos disponíveis.

No Brasil e, muito provavelmente, nos outros territórios de onde partem esses povos, a migração forçada é um segundo movimento do êxodo rural que se intensificou a partir da segunda metade do século XX. É importante observar que a própria atualidade dessa descrição sofre de uma grande instabilidade, porque as condições dessas pessoas, que cada vez mais disputam espaços com o número crescente de moradores de rua, varia quase que diariamente em face das políticas públicas determinadas a expatriá-los²⁹⁴.

2.2.2.2 A relação com o público

Em seu aspecto formal, a performance tem referência nas figuras nômades dos mascates, camelôs, andantes, trapeiros, andarilhos, mendigos, pedintes, papa-figo²⁹⁵ e afins. Seu dispositivo principal é a deriva dos *performers* carregando uma

293 Seguem alguns dos principais centros de acolhida situados em São Paulo: o SEFRAS - Serviço Franciscano de Solidariedade, por exemplo, conta com dois serviços voltados ao acolhimento e inclusão social de imigrantes em São Paulo. O Centro de Acolhida ao Imigrante – Casa de Assis e o Centro de Referência e Atendimento para Imigrantes - CRAI Oriana Jara. (informações disponíveis em: <https://sefras.org.br/nosso-trabalho/nosso-publico/imigrantes-e-refugiados/>); o CAMI - Centro de Apoio Pastoral do Migrante (informações disponíveis em: <https://www.cami.org.br/>); a Missão Paz, formada por cinco grandes eixos: a Casa do Migrante, o Centro Pastoral e de Mediação dos Migrantes (CPMM), o Centro de Estudos Migratórios (CEM), os Eixos Transversais e a Igreja Nossa Senhora da Paz, além de outras atividades transversais (informações disponíveis em: <https://missaonspaz.org/quem-somos/>).

294 Um dos casos paradigmáticos acompanhado pelos centros de acolhida e principalmente pelos integrantes do Fórum Fontié ki Kwaze é o da artista-sul-africana Nduduzo Siba, egressa do sistema prisional, enfrenta um procedimento administrativo que a obrigaria deixar o Brasil por parte do Ministério da Justiça, que em setembro de 2017 publicou um decreto de expulsão em seu nome (CRUZ, 2018).

295 O papa-figo, também chamado de “homem do saco” ou “velho do saco”, é uma lenda do folclore brasileiro. Essa lenda urbana e popular é conhecida em todas as regiões do Brasil, sobretudo nos

gamela de madeira com uma grande variedade de sementes próprias para o plantio. Na gamela e na roupa dos *performers* estão penduradas placas de madeira ou papelão com as frases: “De onde você vem”; “Fale comigo por favor”; “Tenho sementes da terra” escritas em vários idiomas. São placas que revisitam os mecanismos simples de comunicação dessa classe que opera seus modos de comunicação e relação pela bricolagem com maestria.

Imagem 60 – Imigrantes e migrantes escolhem sementes durante a deriva nômade no centro da cidade de São Paulo, 2016



Fonte: Arquivo pessoal

Abordamos as pessoas e nos comunicamos em francês, inglês e português quando percebemos que se tratava de cidadãos de outra nação ou mesmo fomos

meios rurais. Portanto, em alguns lugares é possível que seja conhecida como “velho do saco” (DIANA, s.d.).

abordados por elas pela curiosidade apresentada pelas sementes. Rapidamente oferecemos as sementes para indicar que não se trata de algo vendido. Se aceitarem as sementes, eles podem escolher quantas e quais quiserem, então elas são embaladas em juta, amarradas com uma fita e entregues como um presente. Com relação às línguas, utilizamos o inglês e o francês porque, apesar de encontrarmos imigrantes latinos e europeus, os imigrantes de regiões da África e do Haiti são muito frequentes e, embora a maioria fale o português nativo ou tenham-no aprendido no Brasil, temos mais certeza em acessá-los nessas duas línguas. Inclusive, percebemos que existe um teor afetivo maior, implicando em uma redução da tensão pelo reconhecimento de algo que os legitima. É importante ressaltar que os imigrantes da África e do Haiti chegam ao Brasil falando além do dialeto da região, como o Créole²⁹⁶, o inglês, o francês e alguns também o espanhol. O que temos percebido com as dinâmicas da performance de rua e outros eventos que participamos em centros de acolhida, como à época do carnaval, por exemplo, é a diferença de comportamento dessa população negra imigrante com o próprio habitante afrodescendente residente no Brasil. Notamos um comportamento muito mais seguro de si, com uma estética de vestuário arrojada, estilosa e elegante, uma comunicação corporal marcante apesar de excluídos em sua maior parte da economia formal. Frisamos esse detalhe por entendermos que é um fator sociopolítico que tem sido capaz de interferir no comportamento subserviente e inferiorizado da população residente. A gamela de madeira contém sementes de frutas e cereais dos mais diversos tipos e tamanhos. Algumas são comuns nessa região, como o jataí e o pinhão, que são vistosos, e outras são conseguidas pela coleta constante em toda viagem que fazemos além das compras no mercado municipal de São Paulo, que possui grande variedade de frutas, que permite uma coleção bastante variada em termos de região. Quando temos a atenção de algum transeunte, normalmente se forma um grupo maior ao redor e se estabelecem conversas muito interessantes a respeito, primeiramente, das sementes e, depois, de fatos ligados à mudança de território das pessoas, remetendo em seguida para a

296 O crioulo haitiano, também conhecida como créole, é uma língua natural falada por quase toda a população do Haiti, havendo ainda cerca de 4,5 milhões de imigrantes que falam o crioulo haitiano em outros países, tais como Canadá, Estados Unidos, França, República Dominicana, Cuba, Bahamas e outros (WIKIPÉDIA [Língua crioula haitiana, s.d.]).

infância, a família e o local. Interessante observar que algumas sementes, completamente estranhas para nós da região de São Paulo, são reconhecidas de imediato por pessoas de outras regiões, sendo que os nordestinos, em particular as mulheres, são os que conhecem a maioria dos tipos de sementes. Para nós, esse fato expôs a nossa ignorância e preconceito de pessoas limitadas a uma cultura local e pretensamente superior. Outro fator interessante é que quase todas as sementes possuem nomes diferentes em outras regiões. A performer Edna Rosane, procurou descrever algumas das sensações desse encontro:

A nossa deriva traz as 'Sementes da Terra' e procura adentrar o universo das trocas onde o imigrante se vê acolhido para revelar suas saudades, suas memórias e suas vivências ao ter o contato, ao tocar nas sementes. Para mim é algo que chega próximo à deriva da alma alcançando cheiros, paladares e prazeres resgatando o olhar de dentro, onde a memória finca as marcas em histórias congeladas. A sementeira vibra como devem fazer as sementes antes de germinarem, na troca brotada da Deriva. O Ser d'aqui, andando que encontra o Ser "de lá", andante, e constrói a ponte afetiva para retomar o solo roubado, deixado perdido. "Sementes da Terra" lançam sementes de dentro pra fora (Informação verbal)²⁹⁷.

2.2.2.3 Para uma compreensão das implicações sociais do nomadismo

O nômade que relatamos como ponto inicial das errâncias e que Le Goff (2017) nos indica como figura central da Idade Média perde todo seu romantismo ao ser pensado como a figura atual do(a) migrante e do(a) imigrante. As figuras literárias, mitológicas e místicas, como o cigano Melquíades²⁹⁸, transpassam culturas e territórios e disseminam valores pela terra, no sentido proposto por Tzvetan Todorov em sua obra *A Conquista da América: A questão do outro* (2010), da qual se infere que "o contato com o outro é o que possibilita ir além". Contudo, a época contemporânea se destaca pela migração forçada e afrodiáspórica, com repertório de existências complexas, cercada de violência e humilhação de indivíduos expulsos e que convivem com a impossibilidade de se desligar do seu território definitivamente ao mesmo tempo que correm o risco de perder os direitos de

297 Transcrição de mensagem trocada com a performer Edna Rosane durante a produção desse texto.

298 O Cigano Melquíades, personagem de *Cem Anos de Solidão* (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967), cujos pergaminhos têm encerrado a dramática história da família Buendía que só serão decifradas quando o último da estirpe estiver às portas da morte, era amigo do personagem central José Arcadio Buendía.

permeiar os lugares e se tornar parte da tragédia migratória dos tempos presente.²⁹⁹

Se entendemos que o passado era pleno de perigos físicos para o deslocamento por um território, nos tempos atuais, esse perigo tomou múltiplas formas e a maioria deles está baseada num tipo de estrutura geopolítica que permite a existência de estados opressores em seus mais variados tipos, principalmente os que têm algumas fronteiras porosas, com um grande fluxo migratório de pessoas brancas legalizadas e outras nas quais as rotas comuns já estão todas marcadas por um fluxo migratório intenso e ilegal de pessoas que atendem a demandas de mão de obra precarizada³⁰⁰. A iluminação dos caminhos e sua pavimentação, a modernização das fronteiras, aduanas, portos e aeroportos revelou uma estrutura oportunista de opressão inimaginável. Sem nenhuma dignidade filosófica, o migrante segue sendo a figura com estreita ligação com o Estado Moderno e de impacto profundo nas democracias liberais, fundadas nos modos iluministas de declarar os Direitos do Homem e do Cidadão. Segundo Donatella Di Cesare (2020), o migrante desmascara o Estado porque, entre outras coisas, de sua margem externa, interroga os seus fundamentos e expõe amplos processos de discriminação e hostilidade e mesmo a necessidade do crime para manter ou mudar o estatuto de alguns Estados. Para a autora, o migrante é uma figura de derrisão: “O migrante acena para a possibilidade de um mundo configurado de outro modo, representa a desterritorialização, a fluidez da passagem, a travessia autônoma, a hibridação da identidade” (DI CESARE, 2020, p. 26).

A autora inicia com sua obra *Estrangeiros Residentes* um movimento de questionar a falta de dignidade filosófica à figura do migrante e denunciar o vínculo da xenofobia contemporânea, capitaneada pelos Estados democráticos, ao trágico

299 Segundo dados do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), atualmente são ao menos 82,4 milhões de pessoas em situação de deslocamento forçado pelo mundo, sendo a maioria mulheres e crianças do chamado Sul global. Estudiosos do fenômeno da migração forçada apontam para trágicas tendências: migração de retorno (pela via da deportação); mortes e tortura nas fronteiras; tráfico internacional de pessoas e deslocamentos cada vez mais relacionados aos acelerados processos de despossessão, catástrofes ambientais e desemprego. Fonte: Fronteiras Cruzadas: vídeo como dispositivo anti-xenorracismo (PERSEGUIM et al., s.d.).

300 Segundo Daniel Persegui, consultor do Fórum Internacional Fronteiras Cruzadas, ambas as formas de imigração são incentivadas porque os Estados necessitam dessa mão de obra. No caso do fluxo de imigração ilegal que atinge os povos fragilizados colocando-os em diáspora pelo mundo, os Estados conseguem fazer de uma forma em que os indivíduos perdem seus direitos. O esforço dos Estados não é no sentido de controlar a imigração ou oferecer ajuda humanista aos imigrantes, mas constituir uma forma de imigração sem direitos.

projeto nazista de remodelação biopolítica que “procurava estabelecer critérios e formas de coabitação” (2020, p. 26). Donatella inclui em suas análises aportes do filósofo Jacques Derrida, principalmente os expressados em sua conversa com Anne Dufourmantelle, para pensar sobre ética e hospitalidade³⁰¹, porque, segundo ela, “em um cenário politicamente dispersivo a cidade parece o local privilegiado para o exercício da cidadania” (2020, p. 26). Nesse sentido, importa para Di Cesare refletir sobre a hospitalidade, que nos termos de Derrida – porque o imigrante expressa a urgência do “quem tem fome tem pressa” (frase cunhada por Betinho em 1990³⁰²) numa verticalidade – que diz respeito a:

[...] o que há de irredutivelmente chegante na casa do outro – que não é nem simplesmente trabalhador, nem cidadão nem facilmente identificável –, é o que na casa do outro não me previne e ultrapassa precisamente a horizontalidade da espera. O que eu gostaria de sublinhar, falando de verticalidade, é que o outro não espera. Ele não espera que eu possa recebê-lo ou que eu dê a ele um visto de permanência (DERRIDA, 2012, p. 251).

Derrida também propõe a figura do chegante como uma aparição repentina que provoca reações involuntárias ao nível do evento – “[...] a chegada do evento e a chegada do chegante” (DERRIDA, 1998, p. 261)³⁰³ – fator que traz interesses tanto por se relacionar diretamente com o sujeito que, embora habite a cidade, acontece sempre como uma presença inesperada e que provoca derrisão no campo estruturado das experiências, como por recuperar os termos estoico e cínico: *polis* e *Kosmos*, que podemos atualizar por *cidade* e *território aberto* em amplo sentido, definindo temos de *próprio* e *outro*. “*Arrivant* é o chegante absoluto, que aparece

301 Segundo Olgária C. F. Matos, em meio aos deslocamentos populacionais de massa e à violação dos direitos humanos ou sua imparcial aplicabilidade [...] o cosmopolitismo responde à razão do mais forte, do Estado que recebe o outro sob condições, mas a hospitalidade é incondicional, é puro dom, não espera retribuição é consciência do ato – é um dom absoluto que transcende a política, culminando no questionamento da suficiência da política e do direito para mudar o mundo, para reconciliar a moral e a política antes de fazê-las excludentes (MATOS, 2008). Cf. DERRIDA, J. O direito à filosofia do ponto de vista cosmopolítico. In: GUINSBURG, J. (Org.). **A paz perpétua**: um projeto para hoje. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004; DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, A. **De l'hospitalité**. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

302 O sociólogo mineiro Herbert de Souza, o Betinho, um dos maiores símbolos de cidadania do país, cunhou no início dos anos 1990 uma frase que entrou para a história: “quem tem fome tem pressa”. Naquela época, o país tinha um contingente de 32 milhões de pessoas vivendo abaixo da linha da pobreza (SILVEIRA, 2022).

303 *En avril 1996, une rencontre a été organisée par Jean-Jacques Forté à Rabat, entre Jacques Derrida et certains chercheurs du monde arabe. Ces interventions ont été traduites en arabe et publiées simultanément à Casablanca. Elles ont été réunies dans un second temps par Fethi Benslama dans le numéro 13 des cahiers Intersignes.*

sem ser esperado, sem ser convidado, cuja irrupção desfaz toda fronteira, todo limite, toda margem. Não há risco a ser considerado, nem precisão, nem controle” (DI CESARE, 2020, p. 26). Pela perspectiva de Di Cesare, a única forma de se relacionar com o chegante é pela hospitalidade incondicional, que corresponderia a uma forma de justiça e ética porque, na linha de Olgaria Matos em que o estado contemporâneo tende ao cosmopolitismo, mas esse atende a razão do mais forte:

Todas as formas de dogmatismo – que inviabilizam a tolerância e a hospitalidade – provêm da adesão a uma origem identitária factícia que produz uma patologia da comunicação, uma ruptura na compreensão recíproca assim perturbada, resultando em desconfiança universal (MATOS, 2008, p. 2).

A figura do chegante é desidentitária, aquela mesma que de outra forma, além da figura do andante, procuramos evidenciar no pixador e em suas estratégias de ação à deriva pela cidade.

2.2.2.4 Percursos atualizados

As referências de Le Goff (2017) sobre a Idade Média dizem respeito a um território a que as pessoas e coisas estão presas e inclusive presas ao percurso dentro desse território, limitado pela gravidade e pelo sistema de transporte/comunicação dos quais parecemos hoje libertados. As estradas formavam nós que eram primeiramente centros de relacionamento e depois centros de poder. Nesse sentido, vale lembrar a proposição de Michel de Certeau (2014) de que uma certa estética precede a ética, primeiro toma forma uma organização criativa, embora funcionalista, depois o conjunto de regras já implícitas se estabelecem. No nosso tempo, podemos pensar que a perspectiva do peregrino, do nômade ou de quem faz a deriva é reconstituir os nós e talvez reatá-los a uma rede que seja mais presa a um território. As sementes teriam aí uma forma paradigmática nas formas afetiva e de enraizamento, trazendo sentido de pertencimento e de comunidade em contraponto ao deslocamento generalizado de pessoas e estruturas que renegam a permanência e desfazem os nós. Os deslocamentos não estão mais presos ao paradigma do território geograficamente mapeável, são, antes, feitos através de sistemas não físicos de plataformas, de nuvens e de radiação, que são como nós virtuais, cujo acesso só é possível conectando-se e submetendo-se ao controle da

comunicação, da informação, do consumo³⁰⁴ e da geração de *royalties*.

O próprio deslocamento dos corpos é praticamente eliminado. A experiência de deslocamento, que era uma forma comunicacional, epistêmica e relacional, foi reduzida em favor do deslocamento da forma de mercadoria. Podemos acessar os lugares sem nos deslocarmos até eles, constituindo, dessa maneira, outros lugares periféricos, que são outra noção de periferia e de acesso. O problema do isolamento da periferia, antes inacessível como percurso, se atualiza nas periferias dos não acessados virtualmente, mantendo o isolamento, em ambos os casos, pela falta de interesse político.

A denúncia de perda de experiência dos sentidos em favor das experiências da mercadoria tem sido levada a cabo pelas expressões artísticas durante o século XX – e pelas teorias que a ela se vinculam como principal paradigma em Walter Benjamin³⁰⁵ –, mas ela decorre da época de Baudelaire e da saída dos artistas para fora de seus ateliês, iniciada com Courbet, e depois do território, com Van Gogh, Gauguin e mesmo Arthur Rimbaud. A abordagem do território na década de 1960 pela Internacional Situacionista, por exemplo, deu ênfase às questões de reconstrução social através da relação com o território, no sentido de que a geografia é tanto marcada sobre a superfície da terra como marcada no psíquico. O território torna-se algo a se desvendar e a se reconstruir pelo deslocamento.

Trazer então as relações para o território, aos limites da gravidade, significa, no momento atual de dispersão generalizada, a realocação do próprio sujeito em uma extensão mais reduzida, uma extensão inferior no sentido de potência de deslocamento, mas superior no sentido de concentração das energias, concentração num tempo presente, portanto, concentração nas reflexões a respeito e a propósito do que se vive no território. Remontando a uma perspectiva processual antiga –

304 O acesso às redes e às plataformas está cada vez mais subscrito à aceitação de vínculos comerciais e exposição aos *Ads* gerados por ferramentas de captação de dados através dos *cookies* de internet. “*Cookies* são pedaços de código que dão a um *site* uma espécie de memória de curto prazo, permitindo que ele se lembre de pequenos pedaços de sua informação de navegação, como suas informações de *login* e preferências de navegação, para oferecer a você uma experiência mais personalizada” (IJUNIOR, s.d.).

305 O fenômeno do declínio da *Erfahrung* (experiência) aparece em diversas obras de Walter Benjamin nas quais pondera os efeitos psicossociais do surgimento da escrita, da imprensa, da indústria cultural, da vivência anônima e desenraizada nas grandes cidades. Segundo o autor, infere-se que o longo processo de instauração da Modernidade acabou por a entronização de uma percepção fragmentada, descontínua e irrefletida – a *Erlebnis* (vivência) (Cf. BENJAMIN, 1987).

pensar que o deslocamento ainda é formador –, surge uma questão fundamental para pensar o sujeito que vem sendo constituído em meio à perda da experiência e se encontra dentro desse espaço atual de múltiplas conexões e múltiplas possibilidades de deslocamento. A questão seria se esse sujeito, na medida em que afirmamos ser controlado, mas desconhecido, pode constituir uma outra extensão de vida justaposta a essa tão arraigada em processos normativos, que seria entendida como outros espaços e outros tempos cronológicos (FOUCAULT, 2013).

As questões sociais contemporâneas sempre levam a pensar construções que possam ser justapostas a essa que é dominada pela tecnologia, pelos sistemas de operações digitais e mesmo pelo sistema de sistemas, que no século XXI pretende impor a supremacia estadunidense nas formas de fazer guerra como triunfo da tecnologia (MIGUEL, 2009). Pensar na possibilidade de existências contíguas, mesmo que primitivas, ao invés do enunciado de algo mais evoluído tecnologicamente como única possibilidade no espaço da Terra, seria abrir para as contingências capazes de construir uma *figura de fundo*, como contraste, como a forma da contradição. A relação com a gravidade é insuspeita face ao gerenciamento na forma de nuvens, porque ela é uma relação com o território e com a força da experiência do deslocamento. O corpo pesa e essa experiência de movê-lo é mais favorável à relação intersubjetiva do sujeito, porque contrasta com as possibilidades que estão fora do sujeito, que são acopladas e acessadas pelo domínio da tecnologia e dos dados.

2.2.2.5 A vitalidade do *terrain vague*

Na cidade de São Paulo, a saída para o sentido Glicério-Centro, marcado pela avenida Radial Leste, conflui pontes, viadutos e áreas de sistema de distribuição de energia. Nessa região, o complexo viário cria inúmeras zonas baldias ou *terrain vague*, ocupadas por um sem número de cidadãos em situação de rua. A esses não lugares, orgânicos em meio à rígida estrutura da arquitetura urbana, somam-se a verticalidade dos muros e fachadas de prédios, que são uma verdadeira exposição de *street art* a céu aberto, por exemplo, atualmente possuem vários grafites dos Gêmeos, feitos para a ocasião da exposição dos irmãos Pandolfo na Pinacoteca do Estado³⁰⁶. Ali, também, grafiteiros conhecidos e desconhecidos

306 A Pinacoteca de São Paulo, museu da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de

compartilham espaço com pixadores e suas agendas riquíssimas, construindo uma escritura que mescla várias épocas. Nos suportes urbanos dessa região, pode-se encontrar todo o léxico pictórico da *street art*, desde os pixos e grafites primordiais aos *bombs* e *grapixos* mais recentes.

Conforme aprofundamos os estudos e o contato com essas escrituras singulares, conseqüentemente ampliamos os conhecimentos e as relações afetivas. Deste *lugar* novo, percebe-se que essas ações artísticas são verdadeiros espelhamentos de identidade para uma comunicação que também visa, ao final, o identitário como saída da exclusão social. As classes das pessoas que fazem, por exemplo, a *pixação* ou das que necessitam viver em moradias de rua, nunca saíram da deriva nesse plano geométrico determinado e socialmente hostil da cidade. Também pode-se dizer que nunca acessaram o espaço da virtualidade como *região* de direito. Portanto, esses mecanismos de mediação, como a tese ou a obra de arte, são insuficientes e até mesmo deslocados como forma de contato, antes elas podem aumentar a subalternização dessas classes pela estetização, como temos afirmado.

Da mesma forma que tomamos a deriva na cidade como programa para implementar vivências mais perceptíveis aos sentidos como uma saída da *nuvem* e uma volta para o território, para o espaço social comum, para o espaço da cidade, temos o compromisso de pensar para quem a arte ou mesmo estudos como esta tese são feitas. Como dados sociolinguísticos, história do pensamento e desenvolvimento de conceitos que são importantes para as relações sociais, em princípio, elas são feitas para as classes com maior acesso ao conhecimento e às estruturas civilizatórias, mas, se elas almejam inferência nas relações de distribuição, nas relações sociais e no que tange ao político-social, não há como fugir da ação prática e da forma de texto como ensaio.

Fazer derivas ou outras formas estéticas de abordar a cidade com a perspectiva de quem nunca acessou o espaço virtual ou de quem vive na cidade em condições marginais sem acesso ao usufruto do conhecimento tecnológico, informacional, habitacional, sanitário não é possível, então cabe pensar a efetividade dessas ações que são, de saída, deslocadas. Trazer para dentro da tese essas

São Paulo, apresentou, de 15 de outubro de 2020 a 9 de agosto de 2021, *OSGEMEOS: Segredos*, primeira exposição panorâmica da dupla de artistas formada pelos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo (São Paulo, 1974) (PINACOTECA, s.d.).

questões, para não ficar numa etnografia de saque e hackeamento³⁰⁷, e pensar a eficiência disso, significa refletir sobre alternativas de propostas de pesquisa que, pelo menos, identifiquem a real distância a que o trabalho está como mecanismo apto a questionar, por exemplo, a relação entre reconhecimento e emancipação no interior da vida social cujas bases são movediças.

Se procurássemos estabilizar a definição de intervenção urbana ela seria o *modo de resgatar funções vitais na cidade para seu ser social*. Posto que ela é uma ação do ser humano no seu espaço específico de existência, insistimos que existem, nessa categorização, ações cotidianas e comuns, integradas à vivência e existem ações que são resgates da potência e da vitalidade. Por exemplo, o caminhar de um carroceiro no centro da cidade com sua carroça de sucatas coletadas atravessando a rua, por mais que seja estranha ao fluxo, é uma ação normal, uma ação integrada ao espaço que parece, inclusive, carecer de vitalidade. Mas, o mesmo carroceiro, com sua carroça andando na contramão do fluxo dos carros, caracteriza-se como uma intervenção urbana. Podemos tomar como exemplo também um pedestre com sua mochila nas costas. Não precisa estar excedido em paramentos ou, por exemplo, sem roupa, ele pode simplesmente andar na contramão, na faixa dos carros ao invés de na calçada, esse comportamento já determinaria a intervenção. A saída do modo naturalizado, do agir sobre determinação, de um corpo alerta para as funções vitais do espaço, alerta também para o *socius* que pouco a pouco perde vitalidade e vai sendo soterrado pelo utilitarismo do não lugar, esse é o lugar da intervenção urbana.

2.2.3 Alohá De La Queiroz: mulher negra, feminista, performer, ativista, produtora, curadora e...

Como parte da metodologia de nossa pesquisa, a análise dos trabalhos de Alohá De La Queiroz teve o apoio das falas captadas no encontro *online* com a artista no dia 26 de fevereiro de 2021, quando estiveram presentes artistas e pesquisadores convidados. Esse encontro fez parte dos “Encontros Possíveis”, projeto realizado durante a fase mais aguda da pandemia da COVID-19, sob a supervisão do Professor Artur Matuck com um grupo de curadores formado por

307 Cf. nota 521.

Sandro Cajé, Renato Galvão, Patricia Faria e por mim próprio, interlocutores das conversas. O projeto tem o apoio da Universidade de São Paulo (USP) por meio dos departamentos de pós-graduação CRP-ECA e Diversitas-FFLCH.

A ideia desse encontro foi conversar com Alohá De La Queiroz e conhecer um pouco mais seus trabalhos, suas intenções e vontades através dos percursos que fez nos últimos anos por meio da análise de três intervenções urbanas: “Mulheres Negras” (2020)³⁰⁸; “O MUNDO... by Alohá De La Queiroz” (2017)³⁰⁹; e “As Minas Piram e As Pombas Giram” (2017)³¹⁰, entre outras que ela normalmente realiza no quintal de sua casa e publica vídeos nos quais constrói enredos e narrativas buscando apropriar-se desse espaço de virtualidade que se tornou essencial nas condições da pandemia, não arredando pé do campo de ação.

Nesse caso específico, a primazia do objeto cederá um pequeno espaço para que se conheça um pouco mais sobre a artista, sua formação e sua inserção na sociedade como parte de uma classe marginalizada e estigmatizada: as mulheres negras.

A análise resgata para a intervenção urbana a perspectiva da performance artística, campo de estudo abordado em nosso mestrado, que é um operador maior para compreender acontecimentos dentro do evento, pois eles se dão majoritariamente nesse espaço interpessoal de abertura sensível que chama para si as experiências de vida em reação a movimentações imprevistas no tecido das vivências cotidianas.

O espaço da vida é um campo preparado para as inúmeras formas de subjetividade. Percebemos isso quando agimos nele a contrapelo das normas e regras, por exemplo, com uma intervenção. Então, nesse campo, o interesse se estabilizou porque traz a natureza perversa de nossas perspectivas sociais

308 MULHERES NEGRAS - PerformanceArt. Canal Alohá de De La Queiroz. 28 ago. 2020. 1 vídeo (4 min. 22 seg.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=coXvhs_uGN4 & feature=youtu.be & ab_channel=Aloh%C3%A1DeLaQueiroz](https://www.youtube.com/watch?v=coXvhs_uGN4&feature=youtu.be&ab_channel=Aloh%C3%A1DeLaQueiroz). Acesso em: 19 mai. 2022.

309 “O MUNDO... by Alohá De La Queiroz” é uma intervenção que relaciona o universo feminino e a sociedade contemporânea. A ação é realizada com participação de mulheres, envoltas em fitas adesivas colantes, aborda a repressão, violência, machismo e depoimentos de mulheres sobre violência. O MUNDO... by Alohá De La Queiroz. Canal Alohá De La Queiroz. 14 fev. 2021. 1 vídeo (2 min. 14 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISP6IU5sGjk>. Acesso em: 19 mai. 2022.

310 AS MINAS piram e as pombas giram/Chá de Performance. Canal La Plataformance 10 mar. 2017. 1 vídeo (5 min. 47 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rS14SYZPr_4. Acesso em: 19 mai. 2022.

contrapostas à potência dessa artista. Para auxiliar na abordagem, convidamos algumas pessoas pelas redes sociais para formularem questões que potencializam sua ação nas ruas, legitimando cada vez mais esse tipo de trabalho cuja intensidade não cede, por sua vez, o espaço das questões da sexualidade, do gênero e, evidentemente, das questões sociais ligadas à condição da mulher a uma transcendência generalista.

No início do encontro *online*, recebemos e saudamos Alohá De La Queiroz e a agradecemos por ter aceitado o convite. De nossa parte, havia a expectativa que a conversa também fosse produtiva para a artista, instigando-a e inspirando-a através de nosso interesse e admiração pela força dos conceitos e da postura de civilidade que a artista propõe.

Estou muito feliz e lisonjeada de receber esse convite para participar desses seus encontros e saber que você admira o trabalho que eu tenho feito na cidade. Eu procuro colocar tudo em arte, na verdade são experiências de vida, são histórias da minha vida, história da minha mãe também, uma mulher lutadora, batalhadora. Eu venho de uma família bem complicada, de muita violência, meu pai era um homem, muito machista, éramos quatro mulheres e sofremos muito com essa violência e isso marcou muito minha infância e minha adolescência (informação verbal).³¹¹

2.2.3.1 Mulheres Negras – Performance Art - 2020

A performance “Mulheres Negras”, segundo informações da artista, foi realizada durante a quarentena ocasionada pela pandemia da COVID-19 para as atividades de comemoração do “Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha”³¹². Durante esse período de distanciamento social, os casos de violência contra as mulheres, as negras principalmente, cresceram muito justamente por estarem presas em casa. Alguns relatórios oficiais demonstraram redução no número de casos, mas, apesar da aparente redução, os números não

311 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

312 Comemorada no dia 25 de julho, a data remonta ao ano de 1992, quando, em Santo Domingo, República Dominicana, realizou-se o 1º encontro de Mulheres Negras Latino-Americanas e Caribenhas. O encontro, além de propor a união entre essas mulheres, também visava denunciar o racismo e o machismo enfrentados por mulheres negras, não só nas Américas, mas também ao redor do globo. Essa importante reunião conseguiu que a ONU, ainda em 1992, reconhecesse o dia 25 de julho como Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha (RAMOS, s.d.)

parecem refletir a realidade, mas sim a dificuldade de realizar a denúncia durante o isolamento, o que frustra a série de medidas e garantias que foram formuladas pelos instrumentos legais para coibir a violência doméstica e proteger suas vítimas desde a entrada em vigor da Lei nº 11.340 de 2016, mais conhecida como Lei Maria da Penha, que precisa do espaço de denúncia. Esse aumento da violência contra as mulheres refletiu no surgimento de reações organizadas em movimentos e grupos no Brasil inspirados nas manifestações “Vidas Negras Importam”³¹³, iniciadas nos Estados Unidos. Um desses, do qual Alohá faz parte, é o “Movimento Mulheres em luta” (MML)³¹⁴, que no evento do ano de 2020 teve a proposta em nível nacional de selecionar algumas mulheres para fazerem um vídeo que pudesse expressar a mulher negra e a luta das mulheres negras no Brasil. Alohá conta que se inspirou nessa temática como um tributo às mulheres negras:

Para esse trabalho, eu criei uma poesia³¹⁵ que acabou reverberando no projeto “Vídeo-cartas: Conexões Migrantes”³¹⁶, no Sesc do Carmo,

313 “*Black lives matter*”, “Vidas negras importam”, é um movimento ativista internacional, com origem na comunidade afro-americana. É um importante *slogan* das lutas da população negra contra as formas de racismos, discriminação e assassinato a que tem sido vítimas. Surgiu em 2014 da confluência de vários fatores no interior dessa luta que ganhou força nos anos de 1960. Após 2001, a luta conseguiu ser minimizada com redirecionamento dos debates sobre segurança nacional, mas recrudescer na virada do século XX após uma sequência de assassinatos de jovens negros pela polícia sem que os autores fossem julgados ou condenados. Um dos principais impulsos para a criação da palavra de luta foi o assassinato de Trayvon Martin, no dia 26 de fevereiro, quando seguia para a casa do pai em Sanford, no estado da Flórida. Ele foi alvejado pelo vigilante voluntário George Zimmerman, que fazia uma patrulha no bairro. A *hashtag* #BlackLivesMatter começou a circular nas mídias sociais após a absolvição de George Zimmerman. O ápice, no entanto, foi a absolvição do policial branco Darren Wilson, em 2015, pelo homicídio de Michael Brown e seu linchamento (seu corpo foi deixado na rua por quatro horas e meia) no dia 9 de agosto de 2014 na cidade de Ferguson, na periferia de St. Louis, Missouri, Estados Unidos. Com a viralização das imagens do assassinato, o *slogan* “Vidas Negras Importam” criou múltiplas frentes de organização contra as muitas manifestações da opressão aos negros em todo o mundo. Associa-se também ao “Vidas Negras Importam” o *slogan* “*I can’t breathe*”, aparentemente palavras ditas por Eric Garner em 2014 e por George Floyd em 2020, dois homens afro-americanos que morreram sufocados durante suas prisões em 2014 e 2020 como resultado de força excessiva por policiais brancos (TAYLOR, 2018).

314 Para maiores informações, cf. <http://mulheresemluta.blogspot.com>. Acesso em: 19 mai. 2022./

315 “Negra Mulher”: Salve! Viva!/ A mulher negra brasileira./ Negra singela./ Negra sincera./ Negra delicada./ Mulher heroína./ Mulher vencedora./ Exalta! Viva!/ Alma feminina./ Mulher decidida./ Alma de menina./ Boca carnuda./ Boca vermelha./ Boca rosada, como a Rosa do Cairo./ Negra lutadora./ Mulher guerreira./ Mulher faceira. Que quebra todas as barreiras/ com a força da natureza./ Uma pérola negra./ Joia rara/ que não encontra em nenhum lugar/ apenas no coração humano de uma negra mulher./ Salve! Viva!/ As mulheres negras brasileiras. (DE LA QUEIROZ, 2020 apud CARTA, 2020).

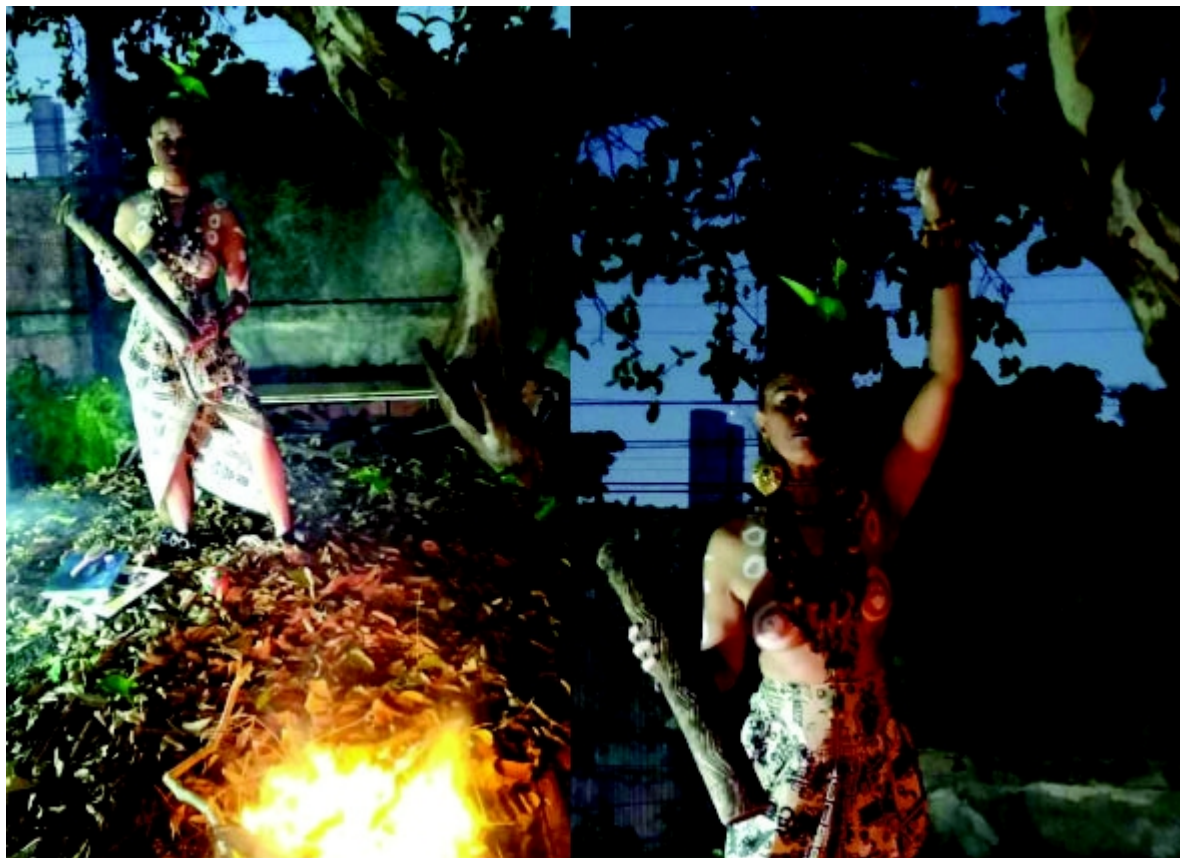
316 A mostra “Vídeo-cartas: Conexões Migrantes” é o resultado do laboratório multicultural realizado no Sesc Carmo, em 2020, com apoio do Fórum Internacional Fontié ki Kwaze - Fronteiras Cruzadas (ECA-USP). O projeto investiga a interação entre *modus operandi* da comunicação interpessoal de épocas distintas. A “vídeo-carta” como gênero artístico busca conectar pessoas e narrativas separadas pelo contexto geopolítico e econômico de uma conjuntura neoliberal e pandêmica. As performances audiovisuais refletem sobre a memória afetiva e as narrativas dos participantes em

onde a Virginia Lage interpretou. Eu falo sobre as mulheres, a violência contra a mulher, o machismo, mas o que é mais forte mesmo é a violência que as mulheres, que nós sofremos todos os dias em casa, no trabalho e nas relações em sociedade. Por mais que tenhamos estado lutando por anos, ainda estamos sofrendo, coisa que a reclusão pela pandemia aumentou muito. Então, esse trabalho, além de um tributo, é um convite para exaltar as mulheres negras e, ao mesmo tempo, também para dizer que a nossas vidas importam e que basta de violência e basta de feminicídio também (informação verbal).³¹⁷

relação a experiências de migração, deslocamentos, refúgio, exílio e saudades. O projeto ao qual Alohá se refere é o “Carta às Mulheres Negras”, criado e performado por Virginia Lage: “Em minha vídeo-carta, recito o poema da destacada feminista Alohá De La Queiroz, 'Negra Mulher', que ressalta a beleza da mulher negra ao brincar com as palavras num ato poético. Dedico a cada mulher negra que rompe padrões, estereótipos, que rompe as barreiras da diferença imposta, que rompe as barreiras da hipocrisia, que traduz sua ancestralidade! Que espalha beleza e charme por onde passa, que transcende a cada ato de resistência, que solidifica o poder, a força de sua presença!” Fala de Virginia Lage (CARTA, 2020).

317 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

Imagem 61 – Cena da videoperformance “Mulheres negras” de Alohá Queiroz em comemoração ao 25 de julho de 2020, Dia Internacional da Mulher Negra, Latino-Americana e Caribenha



Fonte: *Frame* do vídeo Mulheres Negras – PerformanceArt (2020).

“Mulheres Negras”, videoperformance de Alohá, nos chama a atenção primeiramente por ter sido realizado em plena época da pandemia de COVID-19, quando finalmente se intensificou o isolamento social no Brasil com o incremento do *home office* nas empresas e, em alguns casos, multa por circulação indevida. O avanço dos casos de contaminação e o expressivo crescimento diário do número de mortes, contrastavam com o descaso do governo com o desespero dos profissionais de saúde, o que foi um momento de grande desânimo para as pessoas.

Essa performance é isso mesmo, eu fiz em casa, dia 25 de julho de 2020, no Dia Internacional da Mulher Negra, Latino-Americana e Caribenha. As mulheres do “Movimento Mulheres em Luta” propuseram fazer uma *live* nesse dia. Eu gravei no quintal mesmo, estava todo mundo na quarentena, sem recurso nenhum, eu falei, vou usar o celular mesmo para filmar e vamos ver o que acontece

(informação verbal).³¹⁸

A maioria dos artistas e ativistas, como cidadãos comuns que somos, não estávamos preparados para reagir ao isolamento social, mesmo com a melhora e algumas disponibilizações gratuitas de plataformas de compartilhamento de conteúdo e de reuniões como o *Google Meet* e as redes sociais. O primado da presença ainda era imponente. Nesse contexto, artistas como Alohá³¹⁹ revelam o desespero e o desconhecido com a mais resoluta ação, sem palco, sem rua, sem museus e afins. Como quem diz: “É preciso agir, vou fazer um vídeo, vou botar uma câmera, acender uma fogueira, pegar um chocalho e fazer uma videoperformance de denúncia, de ajuda e enfim”.

Foi tudo muito improvisado também, tudo inspirado na mulher africana e no feminismo. Para a maquiagem corporal e o figurino, me inspirei nas mulheres negras africanas quando elas estão no ritual, quando elas dançam. Eu usei os recursos que eu tinha mesmo aqui em casa, são 4 minutos de vídeo e eu não esperava, mas repercutiu bastante e as pessoas gostaram. Eu uso o chocalho e também aquele instrumento, o pau-de-chuva, que remete ao som de água de chuva, mas a ideia mesmo era declamar uma poesia e mostrar que vidas negras importam, que basta de feminicídio (informação verbal).³²⁰

Essa estratégia tem algo de incrível porque, em momentos de depressão, apesar de termos ideias, ficamos sem saber o que fazer, como colocá-las em prática. Isolados, sem poder ter contato, não fazemos nada, enquanto Alohá vai lá no seu quintal, à noite, e produz uma ação performática. Esse trabalho não se apresenta dentro de certas expectativas visuais que temos, ele traz uma outra forma de narrativa, outra forma de contar uma história que nos surpreende.

318 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

319 Esse trabalho também remete à Dança *Pizzica* da bruxa italiana na praça, em Salento (IT), no início da pandemia. Tratamos esse assunto no subcapítulo “1.3.5 A Bruxa Italiana Dança Contra o Covid”.

320 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

Imagem 62 – Cena da videoperformance “Mulheres Negras” em que Alohá Queiroz queima cartazes com frases da luta feminina em fogueira ritual no quintal de sua casa



Fonte: *Frame* do vídeo Mulheres Negras – PerformanceArt (2020).

Então, essa performance é bem forte, é um tributo às mulheres negras, às mulheres que estão dentro de casa com seus homens, maridos, parceiros, sendo violentadas. É um tributo às mulheres negras pela luta, pela força e pela resistência. Nós mulheres resistimos todos os dias. Com poucos recursos, criando arte, mas acho que arte faz isso mesmo, sem recurso a gente tenta sobreviver, tenta expressar o que a gente tá passando agora. O mundo inteiro parou com a pandemia, então nos cabe demonstrar isso na forma de arte (informação verbal).³²¹

Esse trabalho, como nos conta a artista, foi elaborado pelo princípio da ação no território virtual, o que quebra inúmeros paradigmas sobre essa questão, porque percebemos que sua elaboração não demanda técnicas inacessíveis à maioria, mas criatividade e disposição.

O fogo e sua potência incandescente de transmutar, de cozinhar o básico para alimentar corpo e mente. Achei muito interessante o contraste da paisagem sonora, os carros passam do lado de fora, dentro o crisper das fagulhas entoa a fala. Também vi diálogo no brinco redondo dourado com o desenhar no rosto em movimentos

³²¹ Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

circulares, traz pra mim a ideia do princípio vital (IVO apud MULHERES NEGRAS, 2020)³²²

Imagem 63 – A queima do cartaz “Vidas Negras Importam”, ícone de múltiplas frentes de organização contra as muitas manifestações da opressão aos negros



Fonte: *Frame* do vídeo Mulheres Negras – PerformanceArt (2020).

“Mulheres Negras” também nos indica um rumo das pesquisas do qual tivemos que declinar de tratar mais a fundo em razão de espaço: a intervenção na cibercidades, que diz respeito ao ativismo feito em espaços de fluxos (CASTELLS, 1999, p. 442) por um lado, determinado pela fusão entre os espaços físicos e virtuais, possibilitada a partir da internet e das diversas ferramentas e dispositivos móveis de comunicação e de acesso a bancos de dados. E por outro, habilitando a crença na capacidade computacional em analisar o conjunto de dados e legislar sobre todas as coisas, o que “supostamente abre caminho para a ‘tecnoutopia de gestão racional’” (HARVEY, 2018, pg. 13), em que as cidades inteligentes seriam o paradigma de governo da inteligência artificial³²³.

As intervenções de Alohá sugerem a trajetória de sofrimento e privação da

322 A citação de Bárbara Ivo foi retirada de um comentário feito na página do vídeo Mulheres Negras - PerformanceArt no *YouTube*.

323 Ver também URSSI, 2017.

infância e juventude marcadas pela presença de um pai como figura masculina e cruel. Essas são as circunstâncias que mantêm as bases de uma estrutura excludente e violenta pela qual passam as mulheres e as figuras representativas de gêneros que não se submetem a figura do sujeito identitário e às bases excessivamente normativas das relações, conforme já tratamos em outras partes do trabalho. Importa pensar que a artista foi capaz de reunir forças e conseguir se reconstruir como uma mulher negra, como uma pessoa e como uma artista.

Minhas intervenções são bem fortes porque também é a minha história. Meu pai era negro e minha mãe branca, o que gerava muita violência dentro de casa. Na época, não existia a delegacia da mulher, então a gente sofreu muito calada. Felizmente, eu descobri a arte e eu procuro expressar, eu venho tornando tudo isso em arte mesmo. E eu achava que era só eu que sofria isso, mas tem muitas mulheres, milhões de mulheres sofrem todos os dias com violência, assédio, feminicídio (informação verbal).³²⁴

De algum modo, a mesma resistência que ela expressa ao produzir arte, também expressa afirmando a sua identidade e contestando, na forma da arte e do choque, como veremos a seguir, aquilo que Keeanga-Yamahtta Taylor (2018) chama de “perfilamento racial”³²⁵ a que os negros estão sujeitos. Formando-se a si mesma, nessas circunstâncias, Alohá se inscreve na instância de identificação com a figura do oprimido, algo que paradoxalmente não é comum a todos e nem mesmo às próprias classes que são objeto desse tipo de violência e exclusão. Dar importância à vida é, no trabalho da artista, a coisa mais premente.

324 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

325 Estratégia de relação arraigada profundamente no racismo estrutural, o perfilamento racial é o ato de suspeitar ou visar uma pessoa de uma determinada raça, com base em características ou comportamentos observados ou assumidos de um grupo racial ou étnico, em vez de uma suspeita individual. Ponto fundamental nas lutas contra o racismo, o perfilamento racial, no entanto, não se limita apenas à raça de um indivíduo, também pode ser baseado na etnia, religião ou sua nacionalidade, a exemplo de seu uso após os eventos de novembro de 2001 em Nova York.

Imagem 64 – A queima do cartaz “Parem de nos Matar”



Fonte: *Frame* do vídeo *Mulheres Negras – PerformanceArt* (2020).

Entre as várias folhas queimadas durante a performance, havia uma em que estava escrito “Parem de nos matar”, e essa folha de papel foi para fogueira. O que seria essa frase que queima no fogo? O fogo é utilizado pela artista como um símbolo de transformação e essa é uma frase de resistência, de luta e de oposição. Queimá-la, no entanto, assim como outras de mesmo teor, não se liga apenas a um ato de purificação, mas de apelo incontido no sentido de que: não basta exibir a frase, há que se pensar e trabalhar para a sua extinção, como sendo a própria extinção do conceito por todos os meios, até que ele se torne impensável³²⁶.

A transformação pelo fogo é recorrente em inúmeras culturas, além de ser um elemento ritualístico dos mais remotos. Ligado também à purificação espiritual, suas transformações são rápidas, radicais e profundas. Ele age para limpar o que está velho e decadente para que, das cinzas, ressurja a vida. A ideia da luta da mulher contra a opressão masculina, na intervenção de Alohá, utilizando o elemento fogo, não é contra o masculino, portanto, não está relacionada a uma luta de oposição. Então, se uma parte de sua produção artística evoca os fundamentos da luta sem quartel contra o machismo e seus derivados, uma outra parte da sua sensibilidade

³²⁶ Esse tema, como um dos sintomas da pesquisa, apontado na Introdução, nota 3, retoma a metáfora de Ulisses (Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1997, Fragmento 26).

está vinculada à construção de pontes que contribuam para uma passagem justa por sobre o abismo que se cavou entre gêneros e classes. A construção de pontes é o resgate do possível:

Sobre essa questão de construção de pontes, eu entendo que já estão sendo construídas. Eu considero uma ponte, por exemplo, acessar a Universidade mesmo não tendo nenhuma formação universitária e ter a condição de ser da periferia da zona leste. Embora tenha a unidade da USP Leste, nunca tive acesso, a começar por ser longe para chegar, tem que tomar ônibus e metrô. Então consegui participar como aluna ouvinte dos cursos de performance (informação verbal).³²⁷

Ao mesmo tempo em que as mulheres se conectam instintivamente com os homens, elas devem contestar, com sua presença e com suas atitudes, a persistência do domínio da lógica patriarcal, machista e sexista que garante o poder dos homens brancos. Contestar fundamentalmente o caráter da violência posicional, em que a insensibilidade, a fraqueza e, por vezes, a infantilidade domina sobre a justiça social. Então, há aí um paradoxo, um sofrimento e uma tensão. A luta é necessária, mas a questão que Alohá nos coloca é sobre a complexidade de contribuir nesse sentido de construção de pontes³²⁸:

Sobre contribuir mais para que os homens entendam mais as lutas das mulheres, é bem mais delicado, porque o homem nunca vai ser uma mulher, mas eu acho que o importante é o homem estar participando. Como por exemplo, o Dia Internacional das Mulheres, tem muitos homens que vão, que participam e no dia a dia, também em casa, tem homens que participam mais. Tem, então, várias maneiras do homem participar. Até mesmo de conversas como essa que estamos realizando, estou vendo que a maioria predominante é de homens, então esse interesse de ouvir com interesse é outro tipo de ponte (informação verbal).³²⁹

É importante pensarmos que a performance é uma forma de produção de arte, de conhecimento e de vida, o que devemos legitimar sem mediações. Nós

327 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

328 Necessariamente, é preciso dizer que não pensamos na construção de pontes como uma alucinada ideia de um processo educativo posto em curso pelas mulheres a fim de orientar os homens em seu percurso anti machista. Muito menos em ater-se à condição de supostos homens feministas, que é muito mais complexo. Atemo-nos, nesse sentido, à condição de “machista em recuperação”, aquele que sustenta suas falhas e busca rever todas as sutilezas de uma violência que não se identificam facilmente nas relações.

329 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

trabalhamos e pesquisamos no sentido de desconstruir um mundo agressivo, um mundo segregacionista e, ao mesmo tempo, temos que pensar em ir completando com outra forma de vida, de conhecimento e de expressão. Quem sabe até chegar um dia a tornar a ação prática, um universo no qual as mulheres têm protagonismo sem que isso seja entendido como ferir o masculino de ninguém.

2.2.3.2 O Mundo... by Alohá De La Queiroz

“O Mundo...” é uma intervenção performática realizada no centro de São Paulo, com a participação de mulheres que são convidadas a se deixarem amarrar com fitas adesivas em elementos da paisagem, tais como postes, árvores, bancos e até a própria parede dos prédios. A artista aborda o universo feminino, a repressão, a violência e o machismo na sociedade contemporânea. Algumas das convidadas acabaram sendo desamarradas por pessoas que passavam pela rua, e essa primeira experiência levou Alohá a encarar uma performance de longa duração, quando se fez amarrar a um poste em frente à sede da prefeitura, no Viaduto do Chá, sem falar.

“O MUNDO... by Alohá De La Queiroz” foi a performance mais forte que eu fiz até agora. Eu fiquei duas horas amarrada no poste ao lado da prefeitura sem falar nada.

Várias pessoas vinham querer me desamarrar, outras achavam que eu ia cometer suicídio, me jogar no viaduto, enfim, várias reações. Uma coisa muito forte que eu gostei foi uma mulher que passou pelo Viaduto do Chá e me viu enrolada no poste aí ela passou de novo e falou: “Nossa essa mulher faz uma hora que tá amarrada no poste!” Eu achei bonito, porque ela parou e me deu uma garrafa de água e me falou que tinha passado duas vezes que eu estava ali sem comer nem beber. Ela abriu a bolsa, me deu água e perguntou se eu não ia beber. Eu não falava nada. Ela falou: “Está bem, você não vai falar comigo, mas por favor beba essa garrafa de água”. Então eu bebi e foi incrível porque todo mundo começou a aplaudir e gritar êêêê como se dissessem assim: “Nossa, ela está viva! Ela não fala, mas ela bebeu a água, ela não vai se matar, ela não vai se jogar do viaduto”. É incrível, é muito forte fazer performances na rua, eu acho perigoso, mas ao mesmo tempo é uma experiência muito potente. Essa mulher era advogada, me deu seu cartão e disse que seu escritório era do lado Viaduto do Chá, se eu quisesse poderia ir lá, enfim ela me deu a garrafa de água e foi toda embora toda feliz (informação verbal).³³⁰

330 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

Imagem 65 – “O MUNDO... by Alohá De La Queiroz”, performance da artista Alohá De La Queiroz na Praça das Artes e suas imediações no centro de São Paulo, 2017



Fonte: *Frame* do vídeo O MUNDO... by Alohá De La Queiroz (2021).

Realizar performances no centro de São Paulo, ou nas imediações, é incorrer em sérios perigos, principalmente quando estamos sozinhos. Normalmente não nos damos conta, envolvidos que estamos na ação, porque começamos a chamar a atenção e, às vezes, aquela é uma região de tráfego. Por exemplo, um grupo de performance do qual participei, o “Garrafas Térmicas”, relatou que ao iniciar uma performance no Vale do Anhangabaú, aproximaram-se algumas pessoas, possivelmente traficantes, dizendo “saíam”. Perigos que são difíceis de notar, além da ação de proibição da polícia que sempre pode ser violenta.

Perceber as condições do local é imprescindível para realizar a ação. Na rua, além de um possível público, há um tipo de ação que deve ser considerada, como os camelôs e outras figuras do comércio ambulante que agem de maneira performática assim como artistas de rua, com uma proposta de entretenimento para ganhar algum dinheiro etc. Então, o artista ativista disputa espaço no nível da semiótica, mas também no nível comercial com outras performances.

A polícia chegou e queria saber se eu ia me suicidar, queria me desamarrar, queria saber por que eu estava amarrada. Nessa intervenção, eu estava acompanhada do meu amigo Márcio Vasconcelos, que é também um artista da performance e se dedicou a explicar para eles a natureza do trabalho. Nós tínhamos um termo

impresso que permite o artista se apresentar na rua. Na realidade, eu estava presa com fita crepe no poste, então o Márcio falou para a polícia que eu era uma artista, que não tinha nada de violência, mas a polícia ficou do lado como que me protegendo da reação do público, porque as pessoas passavam e gritavam palavrões.³³¹

As performances de Alohá são sempre articuladas com as suas próprias condições de existência. São modelos ritualísticos de interpretação muito pessoais das relações sociais e, principalmente, da condição da mulher negra. Nesse sentido, o corpo está muito presente como suporte, como movimento e como presença inoportuna. Seu percurso como modelo é um dos elementos de sua opção pelo trabalho com o corpo e com a voz, pela performance com ação na rua, onde acontece o embate com outros corpos. Outra característica importante é a utilização de sons, principalmente da caixa (instrumento musical) utilizada com muita frequência em seus trabalhos.

E procuro sempre colocar todas as formas de arte, como a música, o figurino, expressão corporal como a dança, porque eu também sou dançarina. E sim, eu também trabalhei muitos anos como modelo e por isso a opção pela imagem, pela plástica do corpo e dos adereços que procuro colocar nas minhas performances. Eu comecei como modelo e modelo tem essa imagem de um corpo perfeito, de ser bonita, tudo muito plástico, tudo sem falhas. Então, em minha pesquisa tem um pouco dessas questões também, das pessoas admirarem o corpo, o corpo da mulher, o corpo negro como o corpo sensual, bonito, desejado. Tudo que na realidade esconde modos de violência, por exemplo, da mulher como sendo objeto (informação verbal).³³²

331 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

332 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

Imagem 66 – “O MUNDO... by Alohá De La Queiroz”, performance da artista Alohá De La Queiroz na Praça das Artes e suas imediações no centro de São Paulo, 2017



Fonte: Foto de Márcio Vasconcelos. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BOF_ckeAcm5/. Acesso em: 20 mai. 2022.

Uma das questões sobre essa performance é a utilização da figura da mulher executiva, algo que contrasta com a maioria dos seus trabalhos, que têm referência nos rituais da cosmologia africana.

Minha pesquisa vai no sentido de pensar a mulher objeto, a mulher submissa, depois a mulher sensual até chegar na mulher empoderada, a mulher feminista, a mulher artista, que é um tema bem atual. Eu mesma me vejo muito como um artista artista que pratica a arte e ao mesmo tempo a militância, mesmo da mulher, da feminista, da mulher que entende que o corpo é dela e ela tem os seus direitos e os seus desejos, ela tem direito de fazer o que ela quer, ela tem todo direito de escolher o que ela quer fazer. Meu trabalho é a expressão desse princípio. Coloca-se esse rótulo que a mulher negra é guerreira, mas ela também é heroína, porque ela trabalha, cria seus filhos e geralmente o salário é menor, nós somos menos remuneradas e, na pirâmide da sociedade brasileira, a mulher negra está embaixo. Ela trabalha, ela cria os filhos, ela cria o marido

dela, trabalha fora e em casa ao mesmo tempo e sempre menos remunerada. Eu quero com meus trabalhos falar coisas boas, mas é bem complicado, ainda mais com essa pandemia em que tantas pessoas estão morrendo e o próprio governo faz pouco caso com as vidas, infelizmente. Mas é isso, estamos sobrevivendo, a nossa luta é todo dia, é constante (informação verbal).³³³

2.2.3.3 As Minas Piram e as Pombas Giram

A intervenção “As Minas Piram e as Pombas Giram”³³⁴ foi apresentada em São Paulo em 8 de março de 2017, “Dia Internacional da Mulher”, como parte do projeto “Chá de performance”³³⁵, ligado, por sua vez, ao projeto da prefeitura “La Plataformance”³³⁶. Foi concebida pelas artistas Alohá De La Queiroz e Thais Ponzoni e foram convidadas para participarem da performance as artistas e ativistas Luanah Cruz, Juliana Fierro e Ana Paula Diegues. Iniciou no Viaduto do Chá, região central de São Paulo, e percorreu a rua Direita até a Praça da Sé. Na parte baixa da Praça da Sé, o grupo fez evoluções entre algumas pessoas que estavam circulando e outras que faziam suas atividades, como pregação do evangelho e cantorias de repentistas, que inclusive integram o tema. Encerrou em frente à Catedral, onde encontrou o grupo da manifestação e surgiu, em uníssono, a frase: “O corpo é nosso, é nossa escolha” ao som de uma bateria maior, preparando o início da tradicional “Marcha das Mulheres”.

Como eu tenho bateria, porque faço parte da percussão do “Movimento Mulheres em Luta”, levei essa proposta de ação e iniciei com esse som e algumas frases. A Luanah Cruz tinha a proposta de

333 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

334 O nome deriva da frase “As mina pira e as pomba gira”, utilizada em manifestações e principalmente em objetos a serem vendidos por vertentes do movimento feminista. Resulta da frase popular “as minas pira”, também utilizada na música, principalmente pelo foro contemporâneo de Fernando e Sorocaba, que geralmente explora o estereótipo da subalternização da mulher no sexo (FERNANDES; SOUSA, 2015), e da figura da Pomba Gira, dançarina da falange de Exu na cosmologia africana, espíritos de mulheres que em vida usaram de seu poder e luxúria e que voltam para ajudar as pessoas.

335 O “Chá de Performance” é um dos projetos resultantes do núcleo de pesquisa La Plataformance, no qual artistas de várias áreas se encontram na Oficina Cultural Oswald de Andrade para elaborar e apoiar projetos de performances urbanas. Desde 2015, já foram realizados 30 projetos. O projeto “As Minas Piram e as Pombas Giram”, de Alohá De La Queiroz foi contemplado pelo PROAC.

336 La Plataformance trata-se de uma plataforma pública, estruturada sobre um conceito de *coworking*, pautada por uma série de encontros cuja abordagem se detém sobre a arte da performance, bem como pelos termos derivados, isto é, performance, arte da ação, fuleragem e etc. Sobretudo, aquilo que se traduz enquanto arte da pessoa em ação, sob a perspectiva atual de seus praticantes. Sede principal: Oficina Cultural Oswald de Andrade, organizadora: Jaqueline Vasconcellos (VASCONCELLOS, s.d.).

escrever no chão com giz branco. Ela então escreveu várias palavras com a Ana, mas nada ensaiado, tudo de improviso. Logo ficamos conectadas uma com a outra e começamos a desenvolver a performance (informação verbal).³³⁷

Imagem 67 – Intervenção “As Minas Piram e as Pombas Giram” no Viaduto do Chá em São Paulo, 8 de março de 2017 – Dia Internacional da Mulher



Fonte: *Frame* do vídeo *As minas piram e as pombas giram* (2017).

Na intervenção “As Minas Piram e as Pombas Giram”, Alohá começa com sua caixa e repete incisivamente a denúncia: “Mulheres, mulheres, mulheres. As mulheres ricas abortam, as mulheres pobres morrem”. Achamos particularmente interessante, porque a vocalização de Alohá tende a ser percussiva, por exemplo, em outro trabalho, ela repete: “O silêncio da Mulher, a mulher e o silêncio”, e a sensação quando vemos seus trabalhos é sempre como se tivesse uma baqueta percursionando uma caixa, cujo som insistente, o grito, como a artista declara, procura abrir espaço para outras vozes. Essa abertura de vozes não necessariamente é de apoio. Alguns participantes optam por aproveitar a mistura de sons da cidade para sua própria manifestação, como um cidadão que passa e grita

³³⁷ Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

às ativistas: “Família”, como se quisesse agredi-las. Então, é muito interessante essa junção de gostar do instrumento e ter essa vocalização que não é um discurso, é mais um curso através de camadas sobrepostas de insensibilidade que sua intervenção aborda. De qualquer forma, o trabalho de pesquisa da artista apresenta um percurso interno que vai da performance usando o corpo até a performance percussiva que interagem técnica mista, corporeidade e a música experimental de caráter aberto.

Eu tenho instrumentos africanos que são bastante fortes. Isso também vem dessa pesquisa da ligação da linguagem da percussão com a África e com a mulher negra e toda uma sonoridade. Geralmente, na performance, eu gosto de utilizar esses recursos assim como se fosse o grito. A maioria das mulheres sofre em silêncio, são muito caladas, são muito silenciadas e a percussão é como se fosse um grito da mulher. Um grito mesmo de que chega, basta de violência, respeitem as mulheres. É nesse sentido que eu geralmente coloco muita percussão com muita intensidade. Mas o que eu faço é muito intenso, eu sou uma pessoa muito intensa em tudo que eu faço (informação verbal).³³⁸

Imagem 68 – Intervenção “As minas piram e as pombas giram” no Viaduto do Chá, em São Paulo, 8 de março de 2017 – Dia Internacional da Mulher



Fonte: *Frame* do vídeo *As Minas Piram e as Pombas Giram* (2017).

Todo ano, para o Dia Internacional da Mulher, os movimentos escolhem um

³³⁸ Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

tema. Em 2017, o tema foi a legalização do aborto e Alohá usou essa temática como elemento principal de sua ação na intervenção. A frase: “Ricas abortam e as pobres morrem”³³⁹ é uma das frases do movimento feminista, com essa variação feita pela artista que insere a palavra mulher e evidencia e vincula de forma insisiva o sujeito da frase ao aborto. As outras artistas diversificaram o tema, por exemplo o feminicídio, e algumas vertentes de luta nas questões da violência contra a mulher³⁴⁰. Outra artista, ainda, abordou o assédio sexual e o assédio no transporte público.

Falar sobre o aborto é um tema muito delicado, até mesmo o racismo. Agora que as pessoas estão falando de racismo, mas, digamos assim, há 10 anos atrás ninguém queria falar nem dar ouvido sobre isso. Quem é negro sabe, todo dia sofre de racismo. Sobre o aborto também, ninguém fala sobre isso. Milhares de mulheres morrem no aborto clandestino. Tem que legalizar o aborto, sabe por quê? Porque as mulheres que abortam são criminalizadas, elas podem ser presas como uma assassina. Eu particularmente não sou a favor do aborto, mas acho que tem que legalizar, se é para legislar, que seja para proteger não para criminalizar. Acabar com a única opção de abortos clandestinos feitos por açougueiros, onde muitas mulheres morrem. Nós pobres dependemos muito do SUS, então tinha que ter essa possibilidade pelo SUS. A mulher tem o direito, o corpo é dela, não é um equipamento institucional que está a serviço da sociedade, ela tem o direito de escolha, se ela quer ou não ter o filho(a). Tem várias problemáticas, não é só sobre legalizar o aborto esse tema é muito amplo é muito complexo e é bem difícil falar sobre isso, mesmo para nós mulheres. Mas, nesse dia, resolvemos falar sobre isso e percebemos que mexeu mesmo, porque é bem chocante para as pessoas. Eu acho que o verdadeiro artista tem essa missão mesmo, de mostrar, de falar de coisas sérias para conscientizar as pessoas de que existem questões que a sociedade se recusa a debater, mas que afetam muitas pessoas. Ações como essa que fizemos, mesmo quem for contra e que não concorda, ela para para pensar sobre o que essas mulheres estão falando. Se elas são a favor de algo, por que, como, para quê, enfim, essa é a conscientização que nos interessa.³⁴¹

Imagem 69 – Artistas riscam com giz circundando certas figuras masculinas na Intervenção “As minas piram e as pombas giram”, no Viaduto do Chá em São Paulo,

339 Frase criada pelo coletivo feminista do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ, em 2016.

340 A Lei Maria da Penha prevê cinco tipos de violência doméstica: física, psicológica, moral, sexual e patrimonial, violência que se estende para as crianças e adolescentes.

341 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021. Resposta à pergunta do pesquisador e artista Paulo Zeminian: “Você acha que vocês estavam mexendo com tabus, por exemplo, com assuntos que fazem aflorar a partir do debate gerado pela intervenção?”

8 de março de 2017 – Dia Internacional da Mulher



Fonte: *Frame* do vídeo *As Minas Piram e as Pombas Giram* (2017).

O movimento feminista tem várias frases e músicas, por exemplo: “Legaliza, o corpo é nosso, é nossa escolha, é pela vida das mulheres”, “*The future is female*”, “O corpo é nosso, é nossa escolha”, utilizadas livremente nos adereços, nos figurinos e escritos pelas ruas na intervenção do grupo ou ditas não como “palavras de ordem”³⁴², mas como discursos diretos onde o feminino se localiza e se torna corpóreo. As frases em manifestações são *insights* inquietantes que surgem espontaneamente ou em momentos de agravação dos conflitos. Importa então destacar diferenças entre umas que são tomadas como apropriação de um corpo particularmente exposto, portanto, não são frutos de um senso comum racionalista e sua razão organizadora inscrita na linguagem é derrisória, e outras que derivam de um discurso indireto que dissimula um corpo estranho na linguagem com o objetivo de “fazer massa”, com o sentido de uma ordem que “imprime na alma e na carne um tipo de agulhão que forma um quisto, uma parte endurecida, eternamente conservada” (CANETTI apud DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 25) e por isso deve ser passada adiante pela palavra para nos livrarmos dela.

Os títulos das intervenções que Alohá realiza, como “As Minas Piram e as

³⁴² A utilização de um termo normativo como ordem nos causa um certo constrangimento, mas nos pareceu importante mantê-lo para dar sentido à sequência do raciocínio.

Pombas Giram”, “NegroAlohAranha”³⁴³ ou mesmo “Mulheres Negras”, são performáticos e, nesse sentido, rompem com a relação de redundância que normalmente se dá entre enunciado e ato e, ao imprimir um certo caráter cômico, comum à paródia, seus títulos invadem o campo social com as categorias derrisórias do feminino, com ligação certa com o inumano e com o espantoso, o que vai caracterizar, senão explicar, o sentido de choque observado. Nessa temática da violência contra as mulheres, é particularmente interessante essa comicidade que parece suave porque introduz o caráter social da enunciação, mas acaba se revelando de extrema contundência. Essa é uma estratégia muito boa para se trabalhar com a sensibilidade pela estética que está muito comprometida com o choque. Porque, a não ser quando estiver vinculada ao entretenimento, ela vai operar o choque no sentido benjaminiano de quebra de alguns regimes de experiências autoritária que se apresenta como uma forma de consciência e que blinda a experiência da verdade (LOURENÇO, 2017). O choque provindo desse tipo de estratégia às vezes é direto, outras mais sutis, mas não menos intenso por conta das sutilezas. Pelo contrário, o choque direto parece levar a reações imediatas de defesas, de fechamento, enquanto que, quando é menos perceptível, as defesas não se armam.

As mulheres negras são muito fortes, são muito intensas, de muita potência. Eu sempre observei muito as mulheres negras, tudo que elas fazem é muito forte, a exemplo da percussão, da dança, dos terreiros, do atabaque e da própria personalidade também. Então, às vezes não é nem proposital, as performances quando geralmente eu crio não é para chocar, até pelo contrário, mas acaba chocando, porque, como falamos, trata sempre de temas polêmicos, tabus, coisas que as pessoas não falam livremente, não perguntam, enfim. Só de você falar “as pobres morrem” isso já é chocante, mas isso é real, elas morrem mesmo, é uma calamidade que ninguém quer falar (informação verbal).³⁴⁴

No âmbito do Brasil, as temáticas da discriminação racial, da violência policial e das estruturas racistas foram denunciadas pelo Movimento Negro Unificado (MNU)

343 “NegroAlohAranhA: Performance - Instalação – Interativa” sobre o universo feminino, suas inquietações e a resistência da mulher. Aborda a violência que a mulher sofre todos os dias. É um tributo às mulheres que morreram pela violência sofrida. Vídeo registrado durante a performance no Projeto DeGeneradas no Sesc Santana/São Paulo, 2017. Vídeo de Rodrigo Munhoz. Disponível em: <https://vimeo.com/233148142>. Acesso em: 20 mai. 2022.

344 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

desde 1978. Na realidade dos Estados Unidos, o movimento *Black Lives Matter* potencializou toda uma discussão de pautas históricas a partir da morte de George Floyd e as temáticas antirracistas, feministas e da legalização do aborto ganharam bastante destaque – o ano de 2020 foi bastante intenso nesse sentido. No caso da mulher negra, ela é triplamente discriminada: por ser mulher em uma sociedade machista, negra numa sociedade racista e pobre numa sociedade de classes. O domínio sobre o corpo da mulher negra ocupa posição de destaque dentro de uma certa hierarquia dos processos violentos amparados pelo Estado. Violência que ocorre em forma de camadas que tocam as relações, as formas de trabalho, o corpo, o psicológico, até chegar no domínio do medo e da impossibilidade de interagir e reconhecer o direito e o sentido de liberdade. O domínio dos corpos pelo Estado é algo inquestionável e amparado pelos sistemas jurídicos, mas o corpo da mulher, da mulher negra principalmente, é muito mais afetado, porque essa matriz da violência tem longa data e é um paradigma do homem branco ocidental construído pelo paradigma do heteropatriarcado. Essa violência aparece de forma bastante exacerbada, e o conceito de interseccionalidade³⁴⁵ permite-nos compreender que ela esconde, inclusive, outras violências que vão reprimindo cada vez mais a potencialidade da mulher.

Eu acho que está crescendo bastante a abordagem dessas questões, pessoas estão falando mais sobre isso e isso é bom. Quanto mais a sociedade se abrir para isso, não só as mulheres, mas os homens também precisam conseguir mais falar sobre isso, mas ouvir também, entendendo cada vez mais a necessidade de estabelecer lugares de fala e de legitimações. Porque significa assumir que nós somos origem e vivemos em uma sociedade patriarcal, machista, sexista e sobretudo violenta. É como o racismo também, ainda subsiste a lógica de que só quem fala do racismo é o negro, mas a pessoa branca também tem que se conscientizar sobre o racismo. Hoje em dia, precisamos procurar ser antirracistas e contra todo tipo de violência (informação verbal).³⁴⁶

Segundo os relatos de Alohá, dentre as reações agressivas, na performance

345 O termo interseccionalidade é um conceito sociológico preocupado com as interações e marcadores sociais nas vidas das minorias. Através dele é possível enxergar que em nossa sociedade existem vários sistemas de opressão – as de raça ou etnia, classe social, capacidade física, localização geográfica, entre outras, que se relacionam entre si, se sobrepõem e demonstram que o racismo, o sexismo e as estruturas patriarcais são inseparáveis e tendem a discriminar e excluir indivíduos ou grupos de diferentes formas (Cf. IGNACIO, 2020).

346 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

“As Minas Piram e as Pombas Giram”, houve uma mulher que passou a xingá-la e parece-nos que se tratava exatamente do público que sua arte procura buscar, porque é onde toda essa questão surge na sua repressão absoluta. Por outro lado, transcende a legitimação do aborto, conforme Alohá indicou, trata-se de legitimar na consciência das pessoas a possibilidade de ter liberdade e direitos e, para isso, o Estado tem que ser questionado pelas formas disponíveis, e a intervenção é uma delas. As pessoas apoiam o Estado, como vimos durante a pandemia da COVID-19, a legalizar a morte com esquemas jurídicos³⁴⁷, mas não se permitem pensar sobre a legalidade da mulher sobre seu próprio corpo.

É bem difícil falar sobre essas coisas, assim como de outras envolvidas, por exemplo, o tráfico de órgãos e de mulheres, o tráfico de drogas, as clínicas clandestinas de aborto e enfim, porque estão inseridas no corpo do Estado como máfias que possibilitam as classes ricas ganharem dinheiro e se beneficiarem da ineficiência ou conivência do Estado. Então, a legalização de algumas práticas consideradas crimes encontra resistência porque podemos dizer que, senão o Estado, suas elites ganham como isso. São vieses de exploração das camadas pobres bastante potentes, porque se instituem como tabus sociais geradores de medos e ignorância (informação verbal).³⁴⁸

347 O caso do esquema do governo federal com a Prevent Senior para aplicação do kit cloroquina em pacientes contaminados com o coronavírus é paradigmático nesse sentido (YAHOO NOTÍCIAS, 2021).

348 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

Imagem 70 – As artistas caminham para trás na Intervenção “As Minas Piram e as Pombas Giram”, Praça da Sé, São Paulo, 8 de março de 2017 - Dia Internacional da Mulher



Fonte: *Frame* do vídeo *As Minas Piram e as Pombas Giram* (2017).

Infelizmente, a gente vive num país onde a desigualdade social é muito grande e as pessoas em situação de maior fragilidade não tem guarida. Então precisamos lutar sempre. Dia 24 fevereiro, por exemplo, é um dia importante para essa luta, comemora-se o dia da conquista do voto feminino no Brasil, mas na política brasileira a maioria predominante é de homens. São os homens brancos, héteros, que dominam a política brasileira. Nós estamos lutando, ano passado [2020], o número de mulheres candidatas a vereadoras aumentou, é um bom sinal, as mulheres estão entrando na política, elas estão começando a se interessar por política também, isso é importante. Porque para se criar políticas públicas inovadoras para a área social, é importante a representação feminina na política. Logicamente que o homem pode, mas é muito mais fácil uma mulher criar leis para defender as mulheres em questões sobre o aborto, sobre a violência, por exemplo. As mulheres na política, e mulheres que tenham vínculo com as classes oprimidas, sem dúvida significará mais políticas públicas para as mulheres também, mas temos que entender que não se faz mudanças do dia para a noite. Não é porque aumentou o número de mulheres eleitas que a situação vai mudar, é preciso que essa inserção aumente ano a ano e mude a configuração da administração pública centrada na figura masculina (informação verbal).³⁴⁹

349 Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

Imagem 71 – Imagem da intervenção “As Minas Piram e as Pombas Giram” na Praça da Sé, em São Paulo, 8 de março de 2017 - Dia Internacional da Mulher



Fonte: *Frame* do vídeo *As Minas Piram e as Pombas Giram* (2017).

Habitar a cidade grande e permear seus espaços pode significar abrir caminhos na multidão. Em qualquer saída normal para a rua, encontra-se todo tipo de pessoa, condições e eventos, o imprevisto é o que na maioria das vezes anima a vida na cidade. No entanto estamos expostos, pode nos acontecer coisas graves no que diz respeito ao nosso físico e as possibilidades aumentam se estamos realizando alguma ação que colide com algumas camadas da existência social, como a intervenção de Alohá.

Ainda bem que não aconteceu nada de pesado, porque estávamos seis mulheres expostas ali na rua. Era o dia 8 de março, pelo menos eu senti que os homens estavam um pouco mais reprimidos, respeitando, como se dissessem: “Não, hoje é o dia das mulheres, elas podem gritar, deixem elas gritar!” Tem várias reações, mas o que mexeu muito comigo foi uma mulher que ficou gritando comigo, me repreendendo (informação verbal).³⁵⁰

Reunimo-nos para conversar sobre performance, mas não foi para falar de

³⁵⁰ Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

arte e de estilos. O tema, sabemos, é muito mais abrangente. A intervenção é sobre a mulher, sobre a violência, sobre o aborto, então ouvir as falas e ver as performances é sobretudo aprender, assimilar, reorganizar as formas de compreensão e pensamento sobre o que uma mulher passa dentro dessa sociedade. Seguem as considerações finais de Alohá:

Mostrando esse trabalho e compartilhando com vocês minhas ideias e recebendo acolhimento e contribuições, eu me sinto animada e realizada, porque para mim é mais que uma questão de honra, a causa da mulher na nossa sociedade é um tema nobre. Me sinto honrada de estar representando muitas mulheres. Saber que meu trabalho está sendo estudado, pesquisado e serve para pensar coisas importantes, me indica que estou trilhando um caminho certo. Continuar na resistência e continuar fazendo arte porque, mesmo sem muitos recursos, a arte salva e a arte continua (informação verbal).³⁵¹

2.2.4 A pixação

É terrorismo poético, é uma arte sim! É uma poesia, uma poesia urbana, uma poesia marginal (SUSTO”S [Carol], 2014).³⁵²

As reflexões sobre a arte do pixo já ocupam muitos trabalhos de pesquisa em linguagens distintas, tais como teses, reportagens, livros, filmes e documentários, uma verdadeira fortuna crítica em expansão. Mas colocam de saída a questão de qual caminho seguir para fazer sua abordagem como uma atividade artística sendo ela, ao mesmo tempo, uma transgressão da lei, sem com isso afirmar valores equivocados ou reforçar preconceitos inerentes à figura do pixador ou sem nos aprofundar no sentido de sua prática. A profusão de marcas deixadas pelos pixadores na cidade, sem limites ou barreiras, evidencia o pixo como uma das intervenções urbanas mais interessantes, expressivas e que transgride limites em amplo espectro, por exemplo, limites físicos, das regras sociais, das associações linguísticas, da técnica, das fronteiras da arte, da lei, da propriedade e, às vezes, até da própria lei da gravidade.

Mas a dificuldade diz respeito também a ser esse um território singular que mantém o aspecto de transgressão irreduzível da legalidade e todas as abordagens

³⁵¹ Trecho transcrito a partir de conversa com Alohá De La Queiroz realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 26 de fevereiro de 2021.

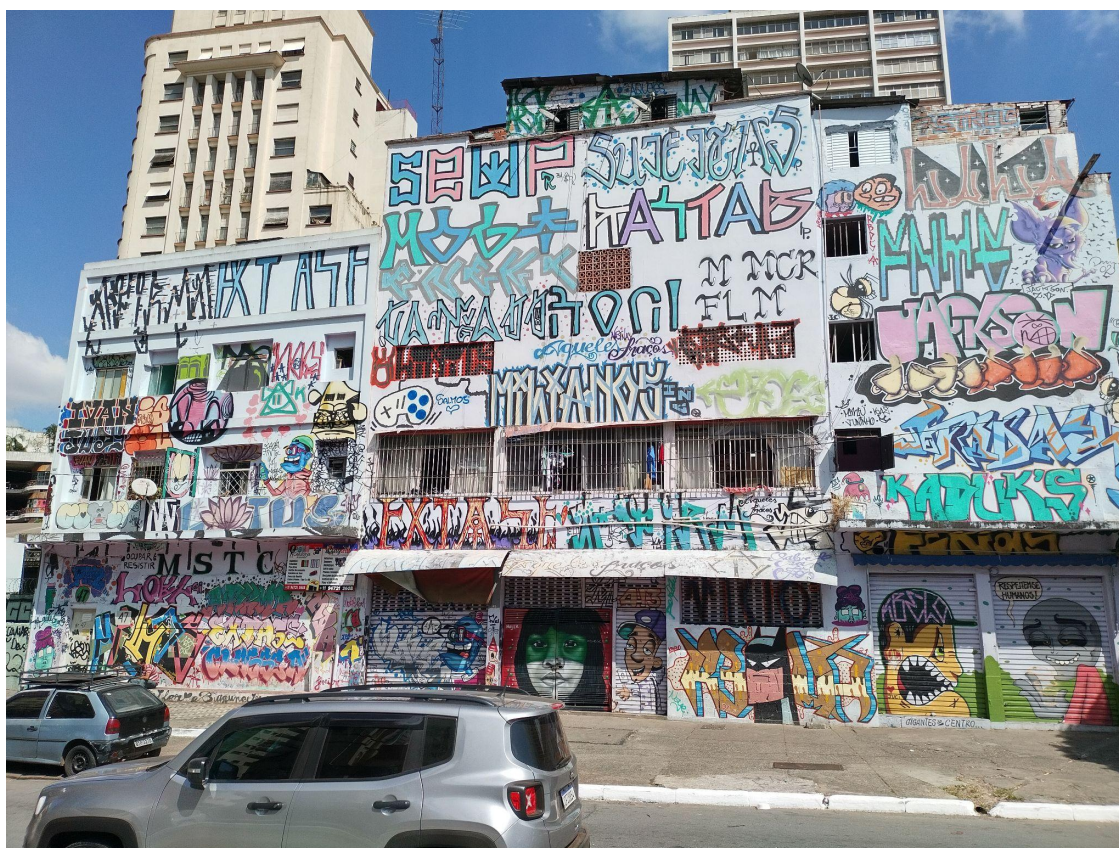
³⁵² Declaração extraída do documentário: *pixoAção 02 (PIXOACÇÃO, 2014)*, com direção de Bruno de Jesus Rodrigues (Locuras). Minutagem 5:17.

que o expõem são espectros que o rondam, porque são partes de um processo de estetização que, no fundo, expõe a característica de contravenção do pixo como um incremento à estigmatização do pixador, à criminalização dos pobres pretos e, ressoando mais além, ao interdito tácito à voz das periferias que opera em nível linguístico e cultural. A estetização ressoa também como tentativa de padronização da atividade do pixo, nas gestões em que os pixadores são convidados para participar de exposições em bienais e afins. Essa padronização, em par com a censura, interdita esse trabalho estético de vital importância para os assuntos das cidades ao ser assumido como arte contemporânea *tout court*.

A internet possibilita acessar um número expressivo de trabalhos sobre o pixo na cidade de São Paulo. Os que mais se destacam são as produções audiovisuais dos próprios pixadores, tendo em vista a popularização dos celulares com câmeras. Outras produções audiovisuais que se utilizam de pixadores como consultores e coprodutores merecem destaque, pois trazem uma proximidade grande com o clima do pixo e com a linguagem característica dos grupos. O documentário “Pixo”, de 2010, dirigido por João Wainer e Roberto T. Oliveira³⁵³, por exemplo, contempla, na fala dos pixadores, uma longa lista de nomes do pixo paulista. Os trabalhos acadêmicos e publicações de revistas especializadas juntamente com *blogs* em plataformas que permitem conversas e entrevistas, assim como canais de *Youtube*, têm dado cada vez mais espaço para o pixo e outras linguagens da periferia. Esse interesse pela movimentação da periferia e pela construção de registros tem permitido surgir um apanhado histórico bastante completo do pixo de São Paulo e de suas relações com artistas americanos, europeus e de outras cidades brasileiras.

353 PIXO. Canal TX NOW. 16 set. 2014. 1 vídeo (1h. 01 min. 51 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em: 12 mai. 2022.

Imagem 72 – Agenda do pixo expõe modalidades variadas de pixação em fachada na avenida Rio Branco em São Paulo, 2022



Fonte: Foto de Antonio Rodrigues.

A busca de relações que embasem ou esclareçam nossas hipóteses é o grande desejo que move a pesquisa de campo. Aí encontramos relativo conforto ao adotar uma forma de delimitação da pixação como intervenção urbana igualmente precária, mas surgida do contato com os pixadores reais em encontros presenciais e no vasto material videográfico autoral disponível na internet. Uma forma externa continua em construção inexorável, abusando da necessidade da delimitação para a pesquisa, mas sua construção sempre estará à mercê das percepções e distante das relações. Léo, do grupo Spiões³⁵⁴, de Carapicuíba, um colega de trabalho e pixador das antigas, auxiliou-nos em algumas elaborações desta pesquisa, e também nos apresentou Aristeu Frost, que participou de nossa conversa, além de

³⁵⁴ Léo, pixador das antigas, hoje dedicado à música, é um dos remanescentes da gangue Spiões à qual se integrou em 1997. Spiões formou-se em 1988, na região de Barueri e Jandira, pela união das gangues Scovatas, Vigilantes e Spiões, grupos de skatistas que resolveram se unir em torno de um único nome.

outros pixadores ativos na região de Carapicuíba, Barueri e Osasco que se mantêm anônimos no trabalho. Além disso, por intermédio de Léo, sempre tomamos conhecimento de histórias tristes de pixadores que apanharam da polícia, se acidentaram ao realizar alguma pixação perigosa.

Para você fazer um pixo, tem toda uma estratégia, mano, não é só tipo, hoje eu vou pegar e vou sair pixando pra tudo quanto é lugar aí. Eu, pelo menos, quando vou pixar, eu tenho uma estratégia do que eu vou fazer, tá ligado? Então tem um planejamento, porque eu não quero voltar para casa todo roxo se os gambé³⁵⁵ me pegar aí, me pintar, me zoar, me bater. Então a gente faz tudo pra a gente não rodar, não chamar atenção, entendeu? Saímos para fazer o pixo e depois a gente tem que voltar para casa em segurança, mano (informação verbal).³⁵⁶

A forma urbana do pixo é uma proposta de leitura da vida cotidiana em conjunção com a forma de ocupação da cidade em seus princípios arquitetônicos, políticos e culturais. Por se manter ainda fora dos programas culturais, ela é, enquanto arte, puro gozo e resistência. Sua forma meramente fenomenológica aos poucos está sendo circunscrita às delimitações da representação com embates vigorosos entre estetização e criminalização. É fato que a maioria das(os) pixadoras(os) reconhece que procura se excluir por entenderem que o direito de participar da cidade não tem ressalvas. Esse posicionamento político que encontramos na fala e na postura dos pixadores permite entender, como afirma Sérgio M. Franco, que:

a pixação é uma apropriação dos conceitos do Direito à Cidade de Henri Lefebvre. Nesse sentido, é uma prática política que diz que a paisagem pode ser uma construção coletiva justamente porque está no espaço público coletivizado. Não se pixa interiores para decoração, pixa-se paredes, fachadas, e o que está na vista pública (FRANCO, 2013).

355 Gíria surgiu nas grandes periferias de São Paulo para se referir à Polícia Militar. Provável referência são os “grampos” telefônicos, feitos pelo setor de inteligência da polícia durante a ditadura, que remetem ao inventor (histórico) do telefone, Alexander “Graham Bell”.

356 Trecho transcrito a partir de conversa com Léo Spiões, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

Imagem 73– Léo Spiões e Frost descem a torre pixando suas marcas. Carapicuíba, São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Léo Spiões.

É o que nos move, mano é esse sentimento de revolta contra o sistema, mano. Sobretudo esse tipo de fascismo, genocida que o sistema faz com o povo, tá ligado? A gente tá atacando esse sistema, e aí é preciso usar a parede alheia, mano, não tem jeito (informação verbal).³⁵⁷

Por mais que as intervenções urbanas rompam com alguns estratos relacionais, suas formas estabilizam-se nas primeiras definições. Isso decorre principalmente por estarem presas à sincronia entre tempo e acontecimento e por se adequarem a isso apesar dos seus desdobramentos em formas comunicacionais, o que não acontece com o pixo. O pixo é uma intervenção urbana, mas é cultura na

357 Trecho transcrito a partir de conversa com Léo Spiões, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

expressão da palavra. Sua temporalidade é a do grupo que a pratica, portanto, mutável e diacrônica. Sua principal forma comunicacional, ou seja, o conjunto de imageria, se estabiliza em conceitos que contam uma boa história, mas não é a dos artistas das ruas, essa cabe a cada pixador em seu território íntimo. “A pixação vai muito além dos muros! Pixação é um estado de espírito!”³⁵⁸.

A forma da pixação é livre para as interpretações, esse pressuposto permite que as narrativas sobre o pixação se sucedam excluindo os protagonistas da história. Construir narrativas sobre ela demanda além de incluir as falas das pessoas que produzem o pixo ou que convivem com ele, acessar o ponto de vista das pessoas que habitam a cidade e se relacionam com as ruas de forma menos transitória, menos asséptica, entendendo que cada ponto de vista agrega material importante para a representação. Importa dizer que as formas de representação externas aos grupos não têm muita relevância para os pixadores, porque são formas de um paradigma comunicacional impossível de adequar-se às gramáticas que originam o pixo sem distorções grosseiras. Se, por um lado, as delimitações são sempre precárias e as representações, a força de exclusões e ajustes, acabam por dizer pouco sobre a pixação, por outro, os praticantes do pixo organizam seus registros de forma muito eficaz e criam as próprias representações que são igualmente herméticas ao observador externo e raramente acessíveis.

No entanto, entender tal hermetismo ou a conjuntura intelectual dos pixadores como algo menor por conta de sua linguagem é um erro grosseiro que deriva de nossa insistência numa lógica de alta e baixa cultura, anacrônica e interesseira. Por exemplo, ao indagar o pixador Frost sobre se a perspectiva de constituição de memória do pixo pelos próprios pixadores poderia ter o desejo de constituir uma história paralela mesmo, fundada na contestação, e não uma história que vai complementar a história oficial, tivemos a seguinte argumentação:

Eu acho que não mano, eu acho que acrescenta, tá ligado? [...] Mas então, sobre a questão assim mano, de ser uma história paralela e tal, eu acho que toda a história é história, tá ligado? Toda história é uma história que depende de quem vai pegar para falar dela. A nossa história, quem tá contando é a gente, por enquanto, tá ligado? E para além, voltando no que você colocou, também como a questão do pixo enquanto estética, tá ligado? Tipo, a estética vai contar uma

358 Declaração extraída do documentário pixoAção 02 (PIXOACÇÃO, 2014), com direção de Bruno de Jesus Rodrigues (Locuras). Minutagem 7:12.

história do pixo, a política vai contar outra história do pixo, tá ligado? Mas só quem faz o pixo mano, que vai poder falar qual é que é, tá entendendo? Vão ter versões, vão ter camadas do que é o pixo. [...] É o seguinte mano: mano, vou falar para você, você tomar tapa na cara, banho de tinta, cacete de polícia e ainda depois de 20 anos continuar fazendo, velho, tem que ter um objetivo, tá ligado? Que o demarcar as paradas mano é tipo, gerando amizade e o IBOPE, tá ligado? É meio que isso, a nossa história quem vai contar é a rua mano, que nem o Léo falou, o que nós tá contando agora é as amizades mano, quem tá na caminhada sabe, se soma, tá ligado? Porra mano, chega em point, chega em festa, tá ligado? Nós faz churrasco mano, várias idéias: Puta, rodei mano, aconteceu isso e aquilo, lembra quando nós rodou em tal ano pá, foi foda, tá ligado? Então mano, as histórias sempre tá rolando, tá ligado? Não vai parar, até porque a gente produz história, nesse momento a gente tá produzindo a história, tá ligado? (informação verbal).³⁵⁹

Em relação a conversas e entrevistas com pixadores, esse contato é de certa forma emocionante, porque não se tratam de artistas, mas de indivíduos em plena transgressão, atores sociais poderosos cujas ações são carregadas de emoção e vontade e expressam a energia de um grupo de pessoas que se entendem como excluídas das conquistas sociais e do direito. As grifes³⁶⁰ fazem festas e encontros calorosos em que trocam materiais e informações, além de contar as aventuras, confraternizar com colegas e organizar saídas para pixar e conhecer novos *points* e alvos. Nessas ocasiões, as falas são naturalmente carregadas de raiva e de agressão ao que é externo, ao mesmo tempo em que são calorosas e amigáveis com os companheiros e parceiros da ação. Observa-se, também, falas mais românticas e até melancólicas, algumas são mais consensuais e buscam uma aproximação com o universo da arte. Uma grande parcela dos pixadores, no entanto, acha inconcebível o parâmetro das artes para orientar suas ações. Segundo várias entrevistas e observações, a saída para o pixo é a forma de relação e de participação na cidade, por excelência, dos “marginais”. As posturas mais românticas observadas representam uma camada bastante importante na relação do grupo porque fazem parte dos processos de formação do indivíduo, como a pulsão gregária, o companheirismo, a lealdade e outros desafios que são verdadeiros rituais de passagem relevantes para a juventude periférica. A situação de invisibilidade que

³⁵⁹ Trecho transcrito a partir de conversa com Aristeu Frost, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021. A resposta completa de Aristeu está no Anexo 02 e evidencia sua reflexão de forma mais ampla sobre o assunto.

³⁶⁰ Grifes: Reunião de gangues da pixação em um símbolo comum.

a falta de estrutura e o descaso político ocasionam nesses locais impede que, principalmente as crianças, acessem processos semelhantes disponíveis, mesmo que de maneira precária, por exemplo, na família, na escola, na rua, no condomínio, enfim, no direito.

No entendimento dos pixadores, a pixação é uma das pulsações da cidade que é irrefreável. Ela sobrevive de várias maneiras nos seus traços e cores características como presença gráfica nos suportes urbanos, tais como nas fachadas de prédios, nos tapumes e nas colunas, bem como em evidências de sua natureza transgressiva que trazem no registro também as circunstâncias de perigo e de esforço físico e mental capazes de rompimento da estrutura da gravidade, tudo num simbolismo que revela o caráter determinado do pixador.

O mundo da pixação não é só felicidade não mano, rola opressão também, rola várias fitas, rola várias guerras também, mano, tá ligado? Ou vocês acham que o bagulho é mó boi? Só chegar lá e tal? [...] O risco é consciente, mano. Tem uma gíria até, é uma frase que põe nos pixos que é: “Quem tá no erro sabe”. Mano, nós sabe as consequências do lance, tá ligado? Mas também vale as consequências que nem eu falei no começo mano, para mim, eu acho que o lance é tipo assim, você está no lugar que as pessoas não quer que você esteja, tá ligado? Sua marca tá lá pai! (informação verbal).³⁶¹

Embora a pixação como intervenção urbana não opere por delimitações conceituais e sim por uma processualidade que vai sobrepondo formas de relação conflitantes, uma relação comunicacional se estabelece entre o poder público e a pixação, porque essa, ao se fixar como imagem, se sobrepõe à condição social do indivíduo, produzindo uma espécie de conflito imanente diferente do que observamos em outros processos, como a Cracolândia, em que se toma o sujeito e o lugar pela substância. A forma do pixo não se presta à passividade de ser objeto de operações metonímicas, ao contrário, ela emite significados intensos e por isso passíveis de serem agenciados, o que produz a necessidade de rebaixar a condição de seus produtores a fim de cerceá-los de seu produto. Erige se, então, da condição em que “só pode pixar quem não é pixador” (OLIVEIRA; MARQUES, 2015). A fim de produzir evasivas e carrear a opinião pública a favor de repressão violenta, a relação

361 Trecho transcrito a partir de conversa com Aristeu Frost, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

comunicacional está normalmente centrada na discussão entre o público e privado, entre legal e ilegal, entre arte e vandalismo. As transgressões que flertam com a criminalidade, no entanto, são postas como regimes de comunicação capazes de questionar esse “novo tipo de intervenção na cidade, não mais como lugar de poder econômico e político, mas como espaço/tempo do poder terrorista da mídia, signos e cultura dominante” (BAUDRILLARD, 2005, p. 9, tradução nossa)³⁶².

A propósito da representação a que o pixo está sujeito, importa sobretudo pensar que não é relevante a existência de uma forma artística que a delimite, mas sim de regimes expressivos cujas formas decorrem da interpretação. Assim, a representação passa a operar como um índice ao qual se agregam outros mecanismos de comunicação, o que desprende sua abordagem do sentido exclusivo pertencente aos pixadores, algo comum a muitas formas de expressão e, a partir disso, observa-se a existência de formas próprias a cada narrador. Esse caminho nos permite interpretar livremente sem atuar com base em preconceitos e também entender a impossibilidade de avançar em certos sentidos interpretativos que possibilitem cooptar a totalidade dos pixadores ou para arte ou para a legalidade das práticas sociais, apregoando-se a ideia de um hermetismo decorrente de falta de domínio técnico ou como um atributo antissocial da prática. Pensando no horizonte não meramente comunicacional do pixo e também da arte, podemos lembrar práticas artísticas fundamentadas no hermetismo, como o simbolismo, por exemplo, mas também encontrar recursos em proposições filosóficas que alargam certos campos interpretativos para além da dimensão comunicacional da linguagem. Ao pensar a filosofia nestes termos, Vladimir Safatle propõe que:

A linguagem filosófica não é uma comunicação no interior do qual procede o processo de informação a partir de um grau de previsibilidade. Ela é a tematização de experiências que, a partir do ponto de vista da consciência aterrada ao senso comum são impossíveis, são mesmo impensáveis. (informação verbal).³⁶³

O aspecto marcadamente transgressor é fundamental para a maioria dos praticantes do pixo. Dos pixadores entrevistados, os mais jovens querem se

³⁶² *“Type nouveau d’intervention sur la ville, non plus comme lieu du pouvoir économique et politique, mais comme espace/temps du pouvoir terroriste des médias, des signes et de la culture dominante”.*

³⁶³ Trecho transcrito a partir de áudio colhido durante o curso sobre Deleuze proferido pelo professor Vladimir Safatle na FFLCH-USP em 2017.

relacionar e fazer seu nome, enquanto que os mais antigos praticam o pixo como uma forma de diversão e de demonstrar suas habilidades conquistadas ao longo do tempo, mas também desejam sobreviver da pixação ou de algo relacionado à produção artística.

Mano eu faço pixo desde sempre, tá ligado, desde os anos 90 como eu falei, mas o pixo não é o meu trampo, tá ligado? O pixo é uma coisa por prazer mesmo, tá ligado? Aí tipo, tem a questão do vício também mano, quem começou a fazer é foda, é tipo droga truta, não para não, tá ligado? Quer fazer cada vez mais, mas mano, além do pixo tem os trampo mano, tenho família, tenho filho, né mano? Tem uma filha aqui mano, minha mina pá, tem que fazer as correria para sustentar também. [...] mas o meu trampo e com aerografia, tá ligado? Pintura interna e tal, né mano? Uns designs, daí também faço uns trampo de gravura, faço uns trampos de pintura de quadro. Tô dentro dessa correria das artes também, tá ligado? Mas o pixo não, eu pelo menos, tem gente que sim, mas eu não misturo o bagulho, não acho que pixo seja arte, tá ligado? O pixo e pixo mano, o pixo é na rua, se tiver um pixo dentro da tua casa não é pixo, você vai ter uma estética caligráfica, não pixo (informação verbal).³⁶⁴

O relacionamento social é certamente o ponto principal da atividade da pixação. Ali, os laços humanos têm que ser fortes para os sujeitos poderem adentrar os territórios hostis que se lhes apresentam. O regime relacional está ligado a um regime comunicacional que suspende a hierarquia, mas estabelece camadas imprescindíveis para o pixador sobreviver, primeiramente como indivíduo, depois como grupos separados e, enfim, como grifes. A habilidade técnica, como dissemos, não é essencial para o pixador, mas na medida em que se insere na prática e desenvolve suas habilidades artísticas, uma consonância de valores se estrutura em torno do prazer, do vício e da liberdade, e embora voltado para a transgressão, uma espécie de princípio de reconhecimento se faz presente.

A pixação tem um aspecto de deriva também, é muito interessante que mesmo com as “tretas” e toda a complexidade, é possível perceber que existe uma comunidade e ela tem suas regras. Os pixadores são desbravadores, eles chegam nos espaços, eles frequentam e vão a lugares onde a sociedade não vai. Lugares para os quais a sociedade vira as costas, os pixadores vão lá e deixam sua marca.

Sobre as formas sociais de um tempo um pouco mais antigo, observa-se que

364 Trecho transcrito a partir de conversa com Aristeu Frost, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

a cidade era menor, cada lugar tinha seu campinho de futebol, nas imediações ainda haviam rios em que se podia nadar e pescar, lugares para caminhar e outras atividades como andar a cavalo e caçar passarinhos. Hoje, ao contrário, existe uma concentração de energia muito grande. Assistindo ao vídeo “A Letra e o Muro”³⁶⁵, há uma entrevista que mostra a fala de vários pixadores do centro de São Paulo e, em uma delas, um menino diz assim: “Poxa, a gente fica em casa preso e tal e quando você sai é um universo que abre e aí você não quer voltar. Aí você vai querer subir, ver de cima e tal”. Sobre essas sensações, Léo nos esclarece que elas fazem sentido dentro deste aspecto da deriva:

É isso, lugares que a gente nunca pôde estar, a gente pode estar através do pixo ali, tá ligado? Um tipo de ocupação mano e eu comecei nessa parada na escola, eu via os pixos na rua, fazia na escola e aí eu comecei a ir mais para rua mano. Aí que eu comecei a conhecer o mundão da pixação mesmo, tá ligado? Foi preciso eu viver muita coisa aí com a rapaziada aí para mim conhecer mano, tá ligado? Porque é foda (informação verbal).³⁶⁶

A pixação pode apresentar algumas funções sociais como procuramos demonstrar, e uma delas está muito presente nas falas de inúmeros grupos de pixadores paulistas. Estranho e contraditório, por parecer um engajamento político-social conscientemente assumido num drama que não lhes diz respeito ou no qual são inferiorizados, mas, de acordo com eles, a maioria das pixações são trabalhos de responsabilidade para com o grupo e normalmente são feitas em prédios abandonados da cidade, com o compromisso de trazer visibilidade para locais, principalmente os de moradia, que estão abandonados ou ocupando áreas que deveriam ter uso social. Parte desse viés é realmente político e vem do fato de os pixadores se reconhecerem como excluídos. Esse é um ponto importante do sistema de representação a que nos atemos: a pixação como uma ação de resistência e de liberdade que possibilita demonstrar a diferença de uma luta voltada para a assimilação social pela perspectiva de classes, em que a vida se beneficia da norma e busca reforçá-la e outra que, excluída, pretende que a vida seja considerada bastando apenas ocupar um lugar e dizer que se tem direito a esse lugar. Esse é um

365 Documentário com direção de Lucas Fretin realizado em 2002 por LISA - USP com apoio da FAPESP: A LETRA e o muro. Canal LISA - Antropologia. 2002. 1 vídeo (33 min. 45 seg.). Disponível em: <https://vimeo.com/50698282>. Acesso em: 13 mai. 2022.

366 Trecho transcrito a partir de conversa com Léo Spiões, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

tipo de reconhecimento fundamentado a partir da ação de um corpo com suas percepções e mecanismos de interação, portanto, muito específico, pois reconduz o organismo à sua base social. Seu principal embate é com o seu referencial antagônico, a racionalidade comunicativa, porque essa move preconceitos generalizados para limitá-la a uma transgressão criminosa.

Resta ainda dizer que no universo da pixação, aparece o caráter normativo das dinâmicas classistas e opressoras da cidade, no interior da qual o pixador busca constituir uma densidade histórica apropriando-se de parcelas do território, alimentando a criação de imagéticas “de combate” que bloqueiam, de ambas as direções, qualquer tipo de consenso. Os pixadores não cessam a prática e afirmam com isso que não há morte para a pixação. A ação comunicativa resultante que tece os dois universos caracteriza-se por um antagonismo irreduzível. Percebe-se na fala do público alguns lugares-comuns e preconceitos como ecos das ações midiáticas mais intensas: *falta de educação; falta de respeito; no exterior se encontram frases, mas com mensagens; tem que botar essa gente para limpar com a língua; parece escrita de analfabetos, não diz nada; é uma sujeira, não tem uma mensagem, é uma coisa agressiva*. A resposta dos pixadores denota um sentido de resistência e conquista de espaço para as formas relacionais das comunidades pela ocupação do local público: *Nois qué diversão; é a rotina da minha vida, não consigo viver sem estar vendo a pixação por onde passo; o Centro é o melhor lugar para pixar, todo mundo tem que passar pelo centro da cidade; pixação é um tapa na cara da sociedade; quem critica não sabe o que rola por trás da pixação. É um movimento intenso onde o que vale são as amizades; você sai na rua e vê que tem um universo; se não pixasse não encontrava vários manos, não fazia várias amizades; faço pixação por causa das amizades e para zuar os governadores (vozes gerais do pixo)*.

Além de reproduzir lugares-comuns, parece que a questão da falta de respeito e da sujeira que o pixo promove são sempre pontos mais críticos, o que determina posicionamentos mais contundentes: “É a mesma pessoa que joga o lixo na rua, que fala isso aí, tá ligado? Ela tá lá discriminando os muros [pixados] lá falando uma pá, mas ela joga lixo na rua entope os bueiros aí, tá ligado?”

(informação verbal)³⁶⁷.

É legal a gente pensar também nessa aí que fala que é falta de respeito, né mano? Porque assim, qual que é o respeito dessa pessoa, que ela se dá também? Porque se ela desse o respeito para os outros também, desse para nós, nós estaria lá também no mesmo que ela tá, tá ligado? Quem é essa pessoa que tá falando isso, qual é o lugar que ela ocupa, tá ligado? Ou da onde vem essa forma de pensar e falar esse tipo de coisa, tá ligado? A gente pode ter a nossa base de pensar do porquê a gente tá colocando ali, tá ligado? Então seria meio que uma, como eu posso dizer assim, uma forma de contravenção mesmo com essa forma de pensar, tá ligado? Ao mesmo tempo que fala que isso é feio, faz muita coisa por aí que pode ser feio também, mas aí cai no campo da estética, né? O que que é o feio, o que que é o belo, tá ligado? Aí cai dentro de uma discussão filosófica que ao mesmo tempo fica rasa dentro de um argumento desse né? [...] Quais os motivos que levou as pessoas a fazer o pixo, tá ligado? Os motivos não seriam essa mesma falta de respeito? (informação verbal)³⁶⁸.

2.2.4.1 Principais termos da pixação

A maioria dos termos da pixação, como grifes, pautas, agendas e *points*, são termos bem-humorados, tomados por apropriação, pela periferia, de sistemas produtivos da classe média para seus perrengues e atividades, o que é uma forma comum e muito interessante de interpelação das periferias a esse universo que as excluem. Apropriação que se estende para outros termos, como alvo e objetivo, retirados, desta vez, de universos hostis: tanto o militar como o dos negócios. Essa forma de apropriação expressa uma energia e uma vitalidade que são parte da construção da relação social que parece não se conformar nem se submeter à normatividade. Seguem os termos:

Gangue ou força – União de pixadores que adotam um nome.

Grife – Reunião de gangues da pixação em um símbolo comum. Na prática do pixo, o artista normalmente deve pixar o símbolo da grife, depois o da gangue e por último o seu próprio. Para entrar ou ser convidado para ingressar numa grife, a gangue ou o pixador tem que ter ibope ou provar que é capaz. É fundamental aprender a fazer o símbolo corretamente³⁶⁹.

367 Trecho transcrito a partir de conversa com Léo Spiões, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

368 Trecho transcrito a partir de conversa com Aristeu Frost, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

369 Ver também depoimento de pixadores no documentário “A Letra e o Muro”, supracitado. Minutagem 06:00.

Para quem não sabe, “grife” é um símbolo onde se encontram grupos. Por exemplo, se você pixa Antônio e o Paulo pixa Paulo lá, vamos fazer uma grife aqui. A grife vai se chamar “Loucos da internet” e tal, aí você faz um símbolo e essa grife começa a pegar ascensão a partir do momento que você começa a divulgar ela nas quebradas, né Mano? Você começa a fazer os pixos dessa grife, aí a rapaziada vai ficando curiosa: e aí que essa grife que surgiu aí, tal? Entendeu, e assim surgiu as grifes onde tem vários tipos de pixador dentro das grifes. Tem pixador que pixa só o nome dele tal, as iniciais do nome dele, tem pixador que pixa a força, que era meu caso, eu pixo “Espões”, tem outros caras que pixam “Spiões” também e a gente tá na grife “União São Paulo”. Eu faço duas grifes: “Os mais cretinos” [Os Mais CR] e “União São Paulo” e eu pixo a força “Spiões” e o meu nome “Léo”, tá ligado? (informação verbal).³⁷⁰

A grife é meio que uma união de várias gangues de pixação, mas também tem caras individuais que faz grife, entendeu? Eu não faço grife, tá ligado? E nem gangue, só faço o meu, mas tem cara que faz o dele e faz a grife. Então são coisas diferentes, uma grife tem várias gangues que tem vários indivíduos também (informação verbal).³⁷¹

Alvo – Lugar escolhido para ser pixado.

Agenda – Um dos termos mais interessantes, porque se refere à relação dos pixadores com seus pares e com o território. A agenda é um suporte comum onde os pixadores compartilham o espaço para apresentarem suas marcas sem atropelos.

Imagem 74 – Exemplos de agenda vertical e horizontal em pixação



Fonte: Foto de Léo Spiões, São Paulo, 2016.

³⁷⁰ Trecho transcrito a partir de conversa com Léo Spiões, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

³⁷¹ Trecho transcrito a partir de conversa com Aristeu Frost, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

Então, agenda é também esse prédio. Isso aí foi lá em Mauá. O que acontece? Essa empresa estava abandonada, né mano? E aí os brothers resolveu atacar ela, né mano? Aí me chamaram, no caso aí o “Limites” já tinha ido junto com essa outra rapaziada aí ó, com o “falange”, o “BO”, né? E o “Rasta”, aí depois foi eu, o “Flash” e o “Atalibas”. Aí, o que acontece? Quando a gente chegou lá nessa empresa aí, tivemos que passar por um matagal para ter acesso lá, né? Estava tudo alagado lá dentro, a água estava bem na nossa canela e a gente tava com peso, né? Porque a gente tava levando corda, tinta, rolo é um desgaste físico assim bem forte, tá ligado? Isso aí foi difícil, hein mano? Mas aí conseguimos fazer e depois disso aí, outros caras já foi lá e fez mais, já tá mais cheio ainda de pixo aí. Virou uma agenda vertical muito louco isso aí (informação verbal).³⁷²

Atropelo – Entendido, pelos pixadores, como uma intervenção cobrindo o trabalho de outros pixadores. Geralmente, é tomada como uma ofensa séria e motivo de graves conflitos³⁷³. Ao ferir a lealdade, o pixador ou interventor quebra a ética e coloca na berlinda a prática da arte ao criar uma espécie de legitimação do atropelo.

Pedimos para Léo Spiões e Aristeu Frost comentarem o grafite do artista paulista Zezão, que apresenta certa polêmica por ter sido “atropelado” pelos pixadores em 2018. Na imagem, segundo Léo, está escrito em letras de pixo “fascista enrustido” sobre a imagem em azul característica de Zezão.

372 Trecho transcrito a partir de conversa com Léo Spiões, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

373 Como exemplo da seriedade da circunstância, uma briga por causa de uma pixação acabou em morte na madrugada do dia 13 de fevereiro de 2015, no Centro de São Paulo. De acordo com a polícia, David de Oliveira Ferraz, de 31 anos, e Walter Kozzo Junior, de 29, foram baleados por Thiago Simões Lima, de 30 anos, após um deles cobrir o seu pixo. Ambas as vítimas morreram no local (G1, 2015).

Imagem 75 – Imagem de grafite do artista paulistano Zezão na Avenida Nove de Julho atropelada por pixadores. São Paulo, 2019



Fonte: Foto de Fábio Vieira, 2018.

Então, eu vi isso aí compadre, se pixaram em cima da arte dele mano, é porque ele colocou a arte dele em cima de algum pixo, tá ligado? Ou então ele tá aderindo a formas políticas aí contrário aí, tá ligado? Tá agindo no fascismo aí, então os cara não perdoa mesmo, tá ligado mano? E outra, acontece de grafiteiro renomado aí, tá ligado, ver uma parede cheia de pixo aí e não respeitar a agenda, tá ligado? Tô ligado que às vezes é por dinheiro, né mano? Os caras fazem os tramos, né? Mas é o seguinte, tem muita história nas paredes, né mano? Tipo assim, às vezes tem pixo lá de 1990 e pá, o cara vai lá apaga, faz o dele, então, tipo assim, a gente não gosta também, se apagar, tá ligado? Então se ele apagou o pixo de alguém aí, então ele tomou o rolo por cima aí ó, vai segurando (informação verbal).³⁷⁴

Antes de todas as tretas aí, o Zezão já tinha sido espirrado do “Vícios”, né? Porque ele era de uma gangue de pixação que era o “Vícios”, né? Ele fazia com o Boleta, o Boleta espirrou ele (informação verbal).³⁷⁵

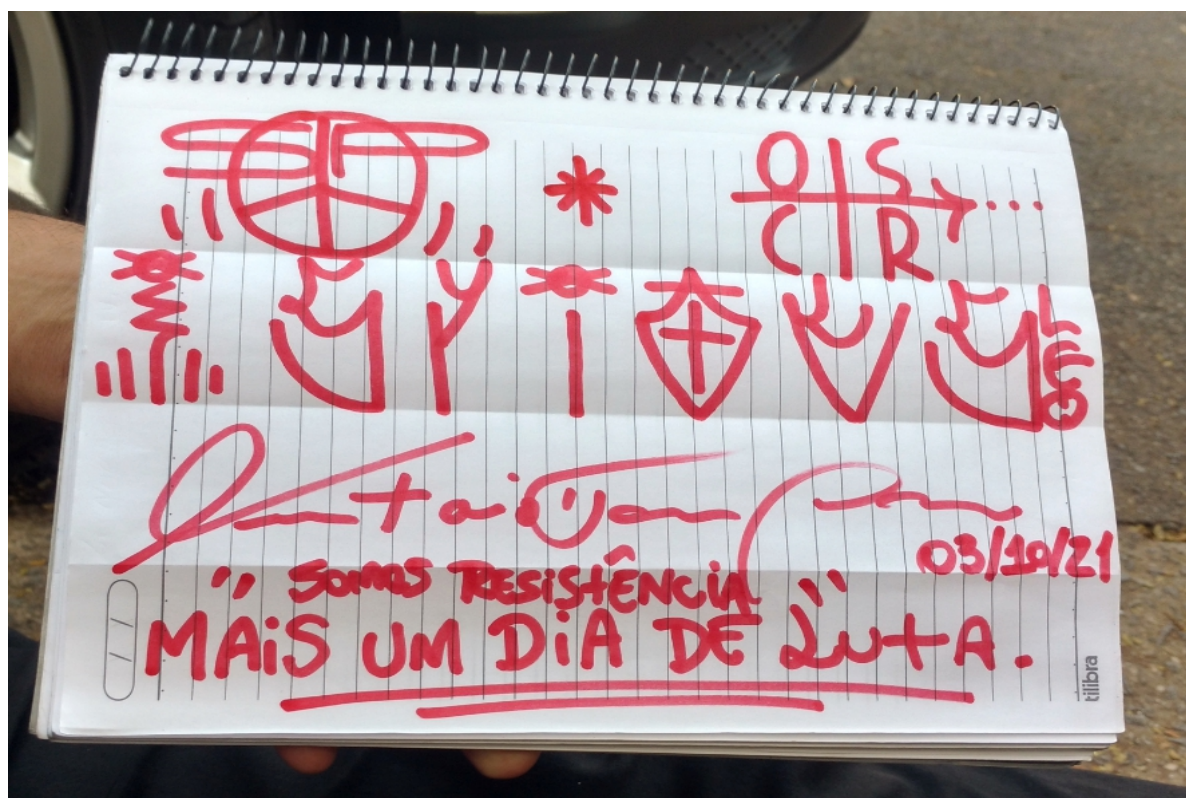
Folha – Termo que diz respeito à memória e ao colecionismo dos pixadores.

374 Trecho transcrito a partir de conversa com Léo Spiões, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

375 Trecho transcrito a partir de conversa com Aristeu Frost, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

As folhas são registros de presença e de participação em *points* e rolês nos quais cada pixador assina para os colegas e tem a sua folha assinada por eles. Esses registros são motivo de orgulho dos pixadores, demonstram reverência e admiração pelo colega e são colecionados em pastas de plástico como tesouros em seus acervos de desenhos, obras e histórias. Existe um procedimento para a confecção da folha: O pixador subdivide sua folha de caderno A4 em dobras regulares e iguais de acordo com o número de participantes do *point* ou rolê. Cada pixador convidado a assinar tem um espaço reservado para preencher com sua assinatura. Esse procedimento normalmente é utilizado também para fazer a diagramação da agenda nos prédios, muros e fachadas tomados como alvo.

Imagem 76 – Folha feita pelo pixador Léo em dia de greve no trabalho. Detalhe: O autor da tese foi convidado a assinar a folha na terceira dobra. Osasco, outubro de 2021



Fonte: Foto de Antonio Rodrigues.

Fosquear – O mesmo que pixar. Termo decorrente do uso da tinta preta

fosca, considerada a melhor para a pixação.

Furar – Não ser capturado no ato de pixar, burlar a segurança.

Ibope – Marcador de prestígio entre os pixadores que sempre aumenta quando conseguem pixar os alvos de maior destaque na cidade.

Point – Denominação dos pixadores para o encontro dos grupos de pixação e entusiastas em local público urbano. Ocorrem com regularidade semanal, nas regiões de origem e no centro da cidade de São Paulo. São os principais operadores da sociabilidade entre os grupos de pixação e seus admiradores, normalmente ocupam regiões mais centrais para facilitar o acesso e o fluxo pelos transportes públicos para as zonas de ação. O *Point* do Anhangabaú, região central de São Paulo, é um dos mais antigos e mais citados pelos pixadores. O *Point* Vergueiro foi palco de inúmeros conflitos no final dos anos de 1990 e 2000.

Rolê – Saída para pixar a cidade.

Rodar – ser pego pela polícia.

Treta – Gíria para descrever um conflito. Em São Paulo, a treta mais famosa e conhecida entre os pixadores foi entre a gangue RGs e Os + Imundos que durou dez anos, com muitas agressões, atropelos e mortes.

2.2.4.2 Principais Modalidades do pixo³⁷⁶

Chão – Pixação na altura que o pixador alcança sem equipamentos ou estratégias de elevação. Pixação normalmente rápida, sendo que, por ser menos arrojada, o pixador tem que “espalhar” muito para ser conhecido.

376 Consultoria: Léo Spiões.

Imagem 77 – Calçada da Avenida São João em São Paulo com exemplos de grafite e grapixo da modalidade chão



Fonte: Foto de Antonio Rodrigues.

Cabada e rolo – Modalidade em que o pixador se utiliza de rolo de pintura e cabo extensor para atingir áreas mais inacessíveis e maiores.

Imagem 78 – Exemplo de pixação com cabada e rolo. São Paulo, 2020



Fonte: Foto de Léo Spiões.

Escada – Modalidade em que o pixador se utiliza de uma escada para quebrar a agenda, ou seja, atingir alturas que outras técnicas de chão não acessaram.

Imagem 79 – Exemplo de pixação com utilização de escada. São Paulo, 2020



Fonte: Foto de Léo Spiões.

Janela³⁷⁷ – Modalidade de extremo perigo, também causa de acidentes fatais na pixação, consiste em escalar a fachada do prédio pelas janelas, andar por andar, e ir pixando à medida que escala. Um companheiro sobe nas costas do primeiro para alcançar e se pendurar na janela do andar imediatamente acima. O que ficou embaixo sobe pelas pernas do que está pendurado e assim vão subindo.

377 Para maiores informações, cf.: RADAR Rais - Pixação Janela. Canal Eduardo Barbosa. 17 out. 2012. 1 vídeo (4 min. 11 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PAuPuB1FKRE>. Acesso em: 12 mai. 2022.

Imagem 80 – Exemplo de pixação em prédios no Centro de São Paulo com utilização da técnica de escalada pelas janelas. São Paulo, 2020



Fonte: Foto de Antonio Rodrigues.

Corda/Rapel – Modalidade em que o pixador invade o prédio, acessa o topo e “desce” pendurado em cordas pelo lado externo, fazendo sua marca enquanto dois companheiros fazem contrapeso. Essa modalidade pode ser feita com equipamento sofisticado de Rapel, mas os pixadores normalmente fazem somente agarrados às cordas.

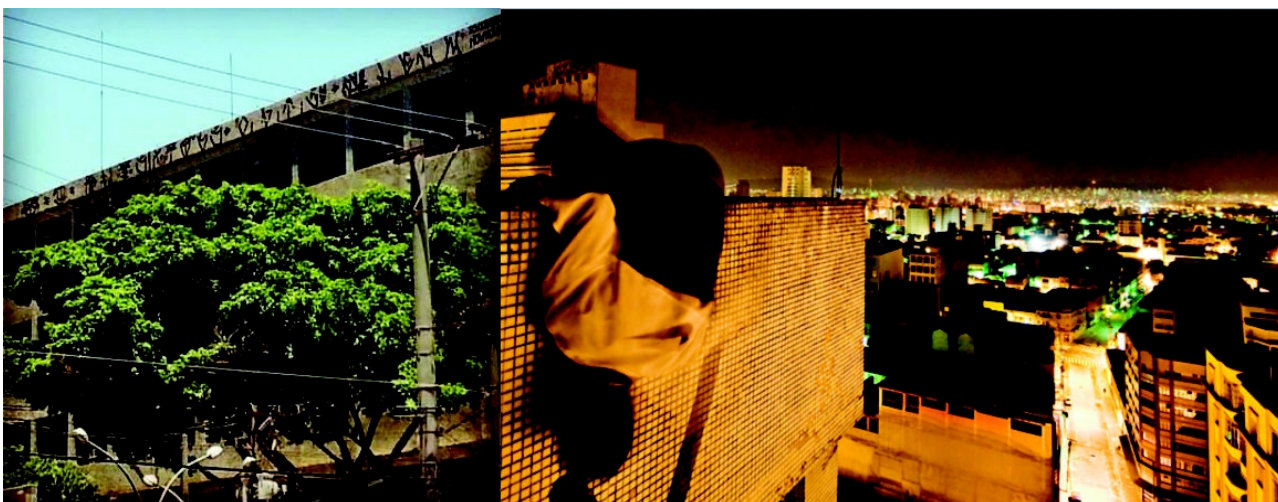
Imagem 81 – Exemplo de pixação e grapixo com utilização da técnica de rapel e cordas. Osasco, SP, 2020



Fonte: Foto de Léo Spiões.

Pico – Pixação em topo de prédio, normalmente com rolo de pintura e uso de extensor quando o pixador quer esticar mais a marca. Ação que requer muita coragem, pois o pixador fica com o corpo para fora do parapeito do prédio, às vezes segurado pelas pernas por seu colega. Essa modalidade é causa de inúmeros acidentes fatais na pixação.

Imagem 82 – Exemplo de pixação em cima de prédio e ação de pixador realizando um pico de extremo perigo



Fonte: Foto de Léo Spiões.

Pé nas costas – Modalidade em que um pixador sobe nos ombros do companheiro para atingir alturas maiores. O pé nas costas chega a ter quatro pessoas apoiando-se para alcançar as alturas almeçadas.

Imagem 83 – Exemplo de pixação e utilizando a técnica do pé nas costas



Fonte: Foto de @birutas_dgo

2.2.4.3 Entre o pixo e o grafite: grapixo e bomb

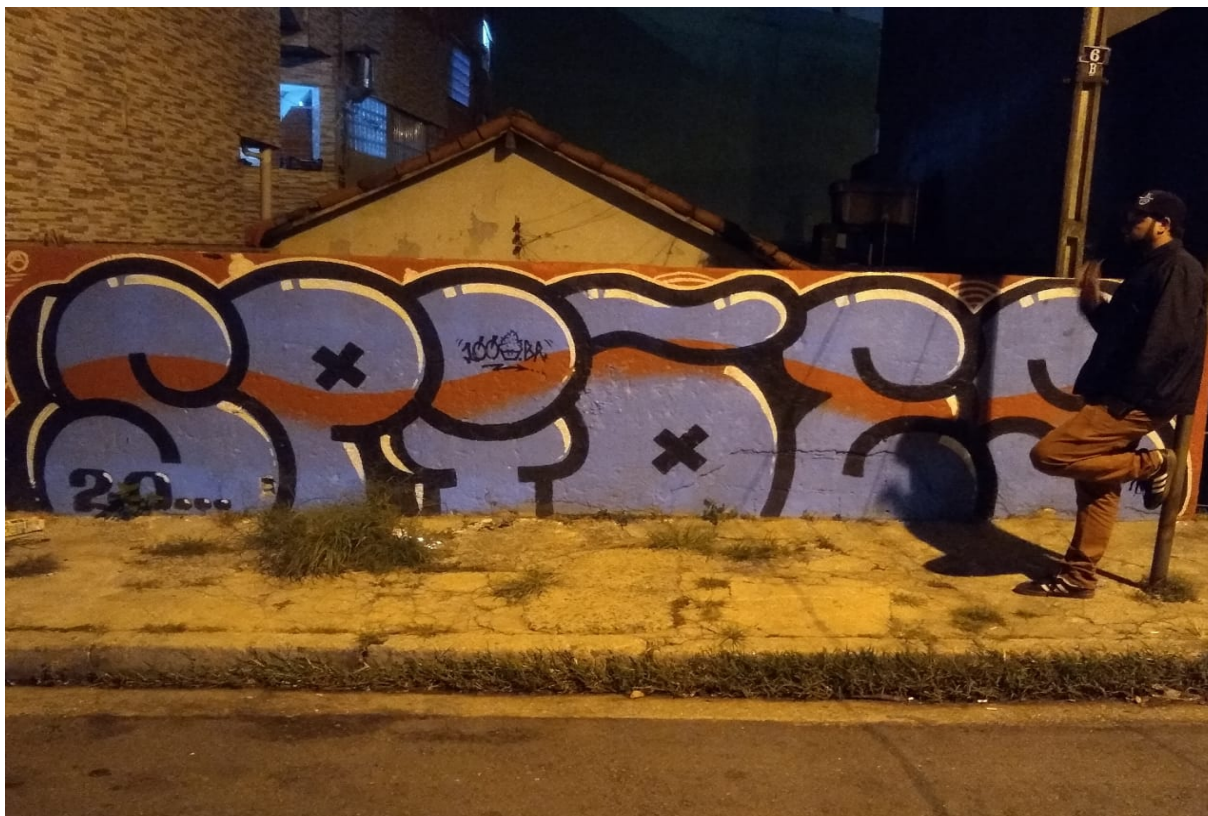
O grapixo é uma vertente do pixo, uma pixação com contorno, sombra e luz. Uma mistura de grafite com pixo, letreiros e estética de pixação com contornos e cores de grafite, mas feito de maneira ilegal, ou seja, sem autorização do dono do muro, como é o procedimento para a realização do grafite. O *bomb*, outra técnica próxima do pixo, mas que evolui diretamente do grafite, se destaca pelas letras mais gordas, *bold*, de no máximo três cores, com contornos e sombra ou reflexos, parecido com letreiros de propagandas. O *bomb*, sendo uma vertente do grafite, por vezes é feito de maneira ilegal na rua, o artista não pede autorização para o dono, portanto, tem uma porcentagem de vandalismo como a pixação, o que os pixadores conhecem como “vandal”.

Imagem 84 – Grapixo da Gangue Spiões com a identificação da grife Os + Cretinos (Os+CR, 1990). Carapicuíba, São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Léo Spiões.

Imagem 85 – Bomb de Léo Spiões. Carapicuíba, São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Léo Spiões.

2.2.4.4 Sobre as intervenções mais conhecidas da pixação nas últimas décadas

Pixação da Escola de Belas Artes

Na noite do dia 11 de junho de 2008, o estudante Rafael Augustaitiz reuniu colegas pixadores para apresentar seu trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais do Centro Universitário de Belas Artes, em São Paulo. O trabalho, considerado por Rafael como: “Uma intervenção para discutir os limites da arte e o próprio conceito de arte” (CAPRIGLIONE, 2008), foi realizado como uma ação de pixação que, em princípio, seria limitada à área destinada à apresentação dos trabalhos de conclusão de curso. Em meio ao susto dos colegas e às reações violentas de seguranças e de alguns colegas de curso, a ação saiu do controle e a pixação ganhou grandes proporções, atingindo quase todas as áreas internas e externas do prédio. Rafael e mais seis pixadores foram detidos.

A reação da instituição foi imediata. No dia seguinte não havia mais sinais da ação dos pixadores e o noticiário da mídia se resumiu ao discurso de criminalização

do pixo. O repórter do Jornal Band News, por exemplo, destaca:

Um grupo com cerca de 40 pessoas aproveitou o intervalo das aulas para invadir a faculdade de Belas Artes na zona sul de São Paulo. Eles dominaram o único segurança que estava na recepção e começaram a pizar. O ato de selvageria durou aproximadamente 20 minutos. Uma funcionária que trabalhava na secretaria foi agredida pelo bando. Nem mesmo obras feitas pelos alunos que estavam expostas na galeria da faculdade de Belas Artes foram poupadas pelos criminosos. A polícia foi chamada e prendeu seis pessoas por crime contra o patrimônio e lesão corporal dolosa (PIXADORES ATACAM, 2008).

A intervenção de conclusão de curso de Rafael foi documentada na íntegra, desde sua saída do *Point* na Vila Mariana até sua prisão, no documentário “*Pixo*” (2010), com direção de João Wainer e Roberto T. Oliveira.

Imagem 86 – Pixação no Centro Universitário Belas Artes em São Paulo, 2008



Fonte: Foto de Werther Santana/AE.

28º Bienal de Arte de São Paulo

No dia 26 de outubro de 2008, um grupo com cerca de 40 pixadores,

aparentemente atendendo à convocatória realizada pela internet de Rafael Augustaitiz, invadiu o segundo andar do prédio da Bienal de São Paulo onde acontecia a abertura da 28ª exposição internacional de artes, com curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. O grupo pixou as paredes do andar em que estava sem obras expostas. A intervenção foi um gesto peculiar de pixadores que ostensivamente atacam objetivo por toda cidade, registrando suas marcas em sinal de protesto e participação. A ação foi amplamente polemizada pela mídia e pelos próprios pixadores Rafael e Djan Ivson, que de certa forma lideraram a intervenção. Como resultado da manifestação, Caroline Pivetta da Motta, que na época tinha 24 anos, foi detida e mantida reclusa por quase dois meses na Penitenciária Feminina de Santana (Zona Norte da cidade de São Paulo), acusada pelo crime de “Destruição de bem protegido por lei”. O Pavilhão da Bienal pertence ao conjunto do Parque Ibirapuera, patrimônio público tombado. O episódio acabou determinando o convite para que os pixadores o Djan Ivson, que assina Cripta Djan, Rafael Guedes Augustaitiz, o Rafael pixobomb, e Choque Focus Adriano participassem da 29ª edição da Bienal Internacional de São Paulo, onde optaram por apresentar um trabalho documental, argumentando que ter o aval da curadoria para pixar e aceitá-lo deporia contra os princípios do movimento³⁷⁸.

378 Mais informações, cf.: TOMAZ, Kleber. Após invasão em 2008, pichadores são convidados a voltar à Bienal. **G1**. 15 set. 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>. Acesso em: 25 mai. 2022.

Imagem 87 – Funcionária da Bienal tenta deter pixador em ataque ao evento, em 2008



Fonte: Choque/Folha Imagem/Folhapress/VEJA .

Pixação na 7ª Bienal de Berlin 2012

Ocorrida entre abril e junho de 2012, a 7ª Bienal de Berlim, na Alemanha, convidou, através de seus curadores, pixadores brasileiros para participarem de sua programação. Esse convite faz parte da política “esqueçam o medo” adotada pela curadoria como forma de abolir modelos mais institucionais e aproximar manifestações estéticas mais aguerridas politicamente. Para o evento, foram convidados quatro expoentes da pixação de São Paulo: William, do grupo Operação; Biscoito, do grupo União 12; e RC e Djan Ivson, do grupo Cripta. A participação dos pixadores, no entanto, se limitaria a ministrar um *workshop* intitulado “*politics of the poor*” (políticas do pobre). A curadora associada da Bienal, Joanna Warsza, em visita ao Brasil, em 2011, convidou-os por intermédio do sociólogo Sérgio Miguel Franco. Segundo Djan Ivson, para quem “pixação só acontece pela transgressão”, a ideia de *workshop* não fazia sentido para o grupo:

Mas eu cheguei lá com a postura de desmentir isso publicamente, falando que não tinha como dar um *workshop* de pixação, porque é uma manifestação que só acontece na rua, no contexto da transgressão; que para a gente não é normal chegar e ter um lugar autorizado e especificado para a gente dar uma demonstração de pixação. Como a gente ia dar uma demonstração prática de uma coisa que só acontece na rua? (MACRUZ, 2012).³⁷⁹

De qualquer forma, o *workshop* foi marcado para acontecer no dia 10 de junho, mas o grupo se antecipou e pixou as áreas mais altas das paredes da Igreja de Santa Elisabeth não cobertas por tapumes e que não estavam destinadas para o evento, o que gerou conflito com o curador da 7ª Bienal de Berlim, Artur Zmijewski.

Djan Ivson, do grupo Cripta e da grife Os mais fortes, após a Bienal de Berlim, tornou-se mais conhecido e conseguiu um *marchand* para comercializar seus trabalhos transpostos para telas. A leitura que o sociólogo Sérgio Miguel Franco faz da ascensão de Djan Ivson, cuja carreira no pixo desde a invasão da Escola de Belas Artes verte para a forma comunicacional, tem consonância com a perspectiva de emancipação e estetização que procuramos demonstrar. A ascensão de Djan após a Bienal de Berlim, guarda algo “que permanece inalterado no funcionamento do campo da arte”, pois, apesar de profundas mudanças, recusar o valor da coletividade e adotar uma “postura individualista de mérito por uma ação pessoal, que foi fundamental para a conquista de uma nova posição, que instalou novas formas de produção” (FRANCO, S., 2019, p. 99) é uma prerrogativa do mercado da arte, mas é algo incomum no universo do pixo que, apesar de “tretas” fatais, guarda uma espécie de lealdade aos companheiros como primeiro mandamento e garantia de sobrevivência. Em outras palavras, a entrada do pixo no circuito comercial reproduz as características das políticas de mercado: privatizar o lucro e socializar o prejuízo³⁸⁰. Em princípio, não entendemos Djan senão como um produto do sistema que se recusa a capitular. Portanto, tal retórica não decorre de um julgamento moral, mas da constatação de que a cooptação opera como um instrumento sério de divisão, dispersão e lucro contra a prática da experiência estética e da transgressão.

379 Conteúdo extraído da entrevista de Djan Ivson a Beatriz Macruz para a revista *Caros Amigos* em 2012.

380 Para uma maior compreensão e um posicionamento em referência a essas questões, é fundamental a leitura da tese de Sérgio Miguel Franco (2019), principalmente o subcapítulo 3.6 “pixo Cripta - Djan Ivson”.

Imagem 88 – Djan Ivson, pixador do grupo Cripta, de Osasco, em escalada para pixar a parte superior da Igreja de Santa Elisabeth, construída na década de 1830



Fonte: Foto de Aga Szreider.

Pixação da Ponte Estaiada

Intervenção urbana realizada em agosto de 2016 permanecendo até o início de 2017, quando a mudança na prefeitura teve por política acabar com a pixação na cidade. A permanência prolongada deve-se também à dificuldade dos técnicos de limpeza pública em acessar as hastes pichadas da ponte. A ponte, cujo nome é Octávio Frias de Oliveira, está localizada no bairro do Brooklin, em São Paulo. Inaugurada em 2008, é formada por duas pistas estaiadas em curvas independentes que cruzam o rio Pinheiros, sendo a única ponte estaiada do mundo com duas pistas em curva conectadas a um mesmo mastro.

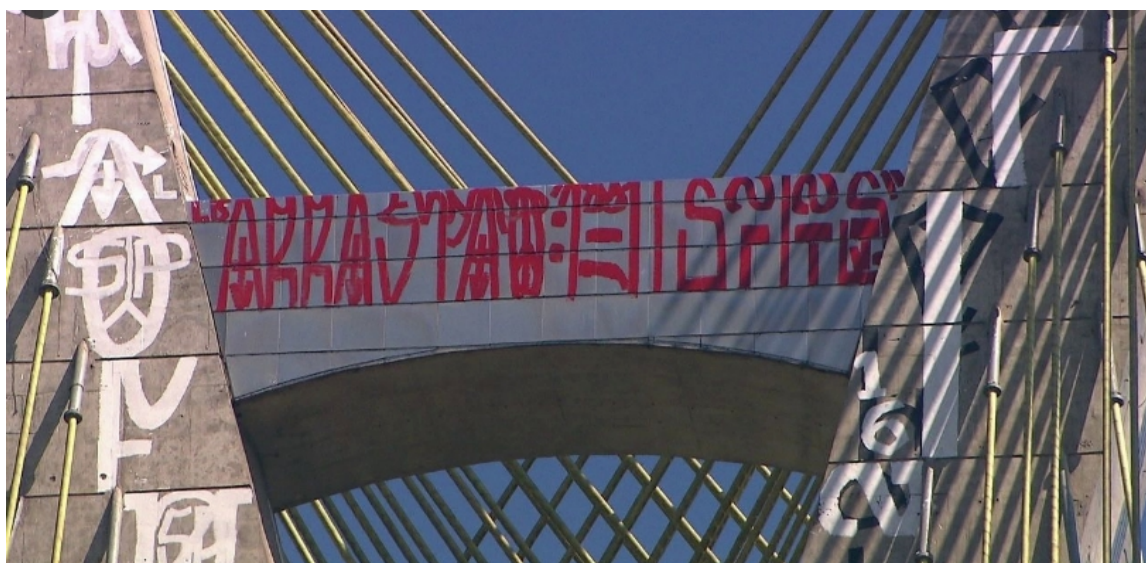
Imagem 89 – Ponte Octávio Frias de Oliveira, em São Paulo, com dois momentos de suas hastes pixadas. São Paulo, 2016



Fonte: Foto de @pixasampa.

A pixação da ponte detém a proeza de ocupar uma das posições mais altas da cidade e, sem dúvida, a mais difícil, e possui histórias que envolvem coragem, união e algumas “tretas” contadas pelos pixadores. A viga de travamento central das duas hastes foi pixada em vermelho pela pixadora Lis juntamente com seu colega Misfits, ambos do grupo Arrastão e da grife União São Paulo em um primeiro rolê. Essa pixação foi feita na modalidade pico, segundo Léo do grupo Spiões de Carapicuíba.

Imagem 90 – Detalhe da estrutura central da ponte Octávio Frias de Oliveira em São Paulo com a pixação de Lis e Misfits em destaque. São Paulo, 2016



Fonte: *Frame* do Documentário *Profissão repórter* de Caco Barcelos. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/5322335/>. Último acesso: 20 Junho de 202

Ao perceberem que poderiam utilizar a modalidade corda para descer as duas hastes, os pixadores “deram a fita” (informaram) a outros colegas e combinaram de retornar para completar a intervenção. No entanto, os pixadores Francisco e Limits se anteciparam e desceram a haste da direita. Inconformado pela antecipação, Misfits retornou com a colega Lis e fizeram as duas hastes, sendo que Misfits “atropelou” Francisco e Limits em retaliação. Abaixo da pixação em branco da pixadora Lis pode-se perceber que outro pixador também desceu a haste e gravou a marca “Furtus”. Segundo Léo, do Spiões, Francisco e Limits regressaram à ponte e “desceram” o outro lado das duas hastes, optando por marcar sua presença sem atropelar o trabalho de Lis e Misfits.

Sobre a pixadora Lis, Sérgio Miguel Franco comenta que:

Ela agrega uma história relacional e não normativa, representa o topo, a expressão mais alta da pixação, enquanto uma atitude corajosa de escalar estrategicamente a haste de sustentação de uma ponte de 138 metros de altura, que se tornou o ícone identitário da maior metrópole da América do Sul [...] e ainda, pelo marco que representa a ligação entre a periferia e o centro da cidade (FRANCO, 2019, p. 73).

2.2.4.5 Intervenções pioneiras e históricas do pixo no Brasil

Cão Fila

Imagem 91 – Pixação da década de 1970 feita por Antenor Lara Campos, Seu Tozinho, como publicidade de sua criação de cães da raça Fila



Fonte: Foto de Sérgio Sade.

Abaixo a ditadura

Imagem 92 – Datada de 1964, “Abaixo a Ditadura” é considerada o marco inicial da pixação no Brasil



Fonte: Foto do jornal *Manchete* publicada no livro “1968: a paixão de uma utopia”, de Daniel A. R. Filho e Pedro de Moraes (2008). A pixação não tem autor identificado.

2.2.4.6 O pixo entre a estetização e a transgressão

Mas se eu te falasse assim: você tem um muro aí na sua casa? Se você fosse fazer uma intervenção aí, você preferia um pixo ou um grafite? (informação verbal).³⁸¹

“A prática do pixo³⁸² está vinculada a uma comunidade ou um movimento, o qual demanda de seus membros transgressão, ilegalidade e desautorização dos donos do muro” (FRANCO, S., 2019, p. 27). É importante destacar essa grafia com “x” porque marca a dessintonia com a sintaxe normatizada, elemento primeiro da aproximação do pixo com a esfera da arte e assimilador dos sistemas de repressão e cooptação que operam para a legitimidade, conforme explicitado em nota explicativa na Introdução da tese. Existem esferas de determinadas práticas que se utilizam da expressão plástica para se aproximar do sistema das artes em função de reconhecimento financeiro e de legitimidade, mas existem outras que estão alheias a isso. Não significa que os lugares não se modifiquem com as circunstâncias.

As produções de materiais teórico, videográfico e fotográfico relativos a essa prática demonstram a intensa delimitação pela perspectiva da arte, o que traz a ideia de que essa forma de ação derrisória vai perder sua força política por conta da estetização. A dicotomia entre arte e não arte, de certa forma, e em algumas instâncias importantes, como a midiática, substitui a relação entre arte e vandalismo que o pixo carregava de um índice diferente dentro das expressões e, por isso, prejudica a atividade da pixação enquanto manifestação social e política de extrema importância para a referencialidade das populações marginais.

Atualmente, o desenvolvimento e o acesso generalizado a aparelhos celulares com grande capacidade de registro e armazenamento ampliam a visibilidade da pixação e inserem-na num universo de descobertas de novos produtos a serem explorados comercialmente. Registros de aventuras a ser guardados como história e exibidos para os amigos, assim como ação de denúncia dos telejornais e documentários especializados se transformam em propagandas comerciais de um produto do qual se descobre grande beleza gráfica, identificação social e aceitação pública. Os signos do pixo passam a ser pensados em

381 Trecho transcrito a partir de conversa com Léo Spiões, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

382 Cf. nota 1, em que abordamos a questão da grafia de pixação com x.

comparação às formas de arte. Tal tipo de representação faz a pixação perder o foco da transgressão e, ao superar a condição de vandalismo, se esvaziar enquanto prática de resistência, cabendo aos mais antigos assegurar uma certa tradição em face da inteligência do sistema que utiliza o jogo dicotômico entre legal e ilegal para gerar medo e construir aspirações conservadoras para as classes subalternizadas. A noção de bem e mal está muito mais ativa nas classes subalternas e nos espaços precarizados que são sempre também ilegítimos.

O interesse maior que atualmente se verifica em relação à pixação parece decorrer de seu valor inegável como caligrafia, como forma de arte e como material de produções inovadoras em um campo relativamente saturado de visualidades. Por outro lado, as abordagens que a incluem como forma de resistência e socialização das bordas precarizadas requerem da pixação um teor político que distancia o conteúdo expressado pelos indivíduos que a praticam. Essa camada de interesse, em par com a estetização, faz a pixação transcender seus objetivos mais prementes, os que aparecem nos depoimentos de pixadores em ação e que, por exemplo, remetem às formas de lazer, esporte, diversão, gregarismo e vício.

Há, na atividade dos pixadores, a manifestação da linguagem como exercício radicalmente lúdico. A pixação tem características de jogo, de esporte, brincadeira. Nas décadas de 1980 e 1990, era comum os pixadores encontrarem-se nas lojas de diversão eletrônicas, conhecidas na época como “flipperamas”. Estas lojas eram frequentadas por *office-boys* que trabalhavam ou transitavam no centro de São Paulo (PAIXÃO, 2012, p. 118).

Esse conjunto de interesses políticos e estéticos age numa espécie de teor positivo, primeiramente lança um valor simbólico ligado às práticas artísticas, principiando um descolamento do objeto de suas circunstâncias – o teor negativo. Equivale a dizer que se apartam as expressões das formas de vida e as expressões se tornam mais importantes do que as formas de vida e as perspectivas de reconhecimento social, como se a marca estética fosse um elemento validador das reivindicações de cidadania sem as quais o diálogo não é possível. Trocamos o campo do reconhecimento pelo campo da emancipação.

Esse processo parece ser resultado de uma incapacidade de análises por outros parâmetros que não os subscritos às imagens, às linguagens simbólicas e, por consequência, ao sistema de representação mediado pela estrutura de uma

sintaxe arcaica. A crítica poderia ser estendida à extração do aspecto lúdico, espiritual, ou dos aspectos pulsionais, como aqueles ligados aos desejos sensoriais humanos de criação, como a poética visual.

O vínculo da pixação com as formas de luta por reconhecimento é algo de fácil compreensão, posto que deriva das regiões de legitimidade cambiante nas composições das camadas sociais e de suas partições. Essa compreensão, no entanto, centra-se na dicotomia entre o vandalismo, o crime e as ações de resistência dos grupos das margens excluídas, trânsitos que se dão no campo do direito institucional, onde:

Esta expressão é recusada, em parte, por ser uma estética característica de autores oriundos da periferia, majoritariamente situados nas margens da sociedade e do Estado, mas que carregam questões centrais relacionadas à mobilidade urbana, educação, direito à cidade, política e arte urbana (FRANCO, 2019, p. 66).

O pixo é uma prática coletiva por natureza, seu caráter radical está associado ao alto valor de conquista para o grupo interventor. No pixo, as relações são inversas, o caráter negativo da mensagem construída pelos meios de comunicação, no sentido de difamar o infrator, se transforma em símbolo de glória nos encontros do *point*. O pixo não foca em habilidades técnicas, mas nos atributos de coragem, da esperteza para burlar sistemas de segurança e na capacidade interpessoal de formar extensas redes de correligionários.

O reconhecimento artístico ou esse vínculo fácil com movimentos de resistência social é algo que, para vários pixadores, se opõe a uma essência discursiva fundamental, que é o ato comunicativo direto, sem mediações, para o sujeito que transita na rua. O hermetismo da grafia tem também o intuito de não se oferecer a essa comunicação superficial da grafia corrente. Basta, para isso, entendermos que os pixadores, em sua maioria, são jovens cujas motivações são mais de uma energia vital expansiva e cuja necessidade parece ser mais de conquistar o território e ter a apreciação do outro do que de praticar uma contravenção no nível das lutas de reconhecimento.

O objetivo de pixar é também uma forma de conhecer a cidade e deter os códigos de circulação que são acessados pela sociabilidade entre os demais jovens de São Paulo. De fato, entender as regras morais de cada cultura da cidade facilita o trânsito nos territórios

dominados pela criminalidade e pelos dispositivos de segurança dos bairros com a população de maior poder aquisitivo (FRANCO, 2019, p. 46).

Não compreender a existência desse aspecto seria novamente declarar a condenação de uma juventude, desta vez, a realizar, com sua sensibilidade, as aspirações de uma sociedade que a utiliza como recurso às suas barbaridades e onde a pixação seria somente “o grito impresso nos muros” (TIBURI, 2009).

Para um jovem nascido nessas comunidades humildes, dedicar-se a essas artes não é apenas uma forma de manter-se afastado das atividades criminosas. É uma forma de experimentar uma vida social que lhe tem sido negada. As políticas públicas tendem a cercear os jovens da periferia – na realidade, o grosso da classe pobre e produtiva – das atividades artísticas.

2.2.4.7 Entrevista com os pixadores Léo Spiões e Aristeu Frost

Para dizer a realidade para vocês, como o Ari falou, nós não somos muito afim de trocar essas ideias assim, por rede social não, entendeu? A gente gosta mais de tête-à-tête, de colar no *point*, na bolinha, mas dessa vez abrimos uma exceção aí para trocar ideia com você aí (informação verbal).³⁸³

Conversar com pixadores tem sempre algo de emocionante, primeiro porque não somos pixadores e, portanto, não somos parceiros, não somos confiáveis e, segundo a regra do pixo, não devemos nos meter com o que não é da nossa conta. Depois, porque é perceptível que os pixadores sentem que, de certa forma, estão expondo o movimento, estão abrindo guarida para o inimigo, estão traindo os companheiros. Ainda mais pelo histórico de apropriação que a Academia detém. A pesquisa acadêmica, operando na lógica da apropriação, não escapa a um certo romantismo ou mesmo a uma defesa compensatória de algo que lhe é externo por definição e que precisa se encaixar na narrativa pretendida. No caso desta pesquisa, por exemplo: a demonstração de que a pixação se insere num universo de resistência política com o aporte da estética. Às vezes esse sentido impede outras possibilidades de entendimento, porque ajusta uma potência a uma perspectiva

³⁸³ Trecho transcrito a partir de conversa com Léo Spiões, pixador das regiões de Carapicuíba, Osasco e grande São Paulo, realizada em 7 de maio de 2021.

social posta pela estrutura como modelo de relações a ser alcançado.

Convidamos então os pixadores de Carapicuíba, São Paulo, Léo, da força Spiões, que participa das grifes União São Paulo e Os + Cretinos, e seu colega Aristeu, que assina Frost, para uma conversa que aconteceu em 07 de maio de 2021, realizada em formato online, e buscou constituir, na pesquisa, um espaço que pudesse compreender mais a perspectiva de quem produz a intervenção na rua e construir uma narrativa que não seja uma tradução canhestra de algo tão importante como o pixo.

A metodologia da conversa seguiu os pressupostos das outras entrevistas já descritas aqui. Então, pedimos a Léo Spiões e a Aristeu Frost para nos contarem um pouco suas histórias e como se deu essa trajetória na arte de rua. Sobre a pixação especificamente, perguntamos como veem-na do ponto de vista pessoal e o que a pixação representa para o pixador, por exemplo, como ela se organiza na cabeça desses artistas tão singulares. Respeitamos a narrativa conforme ela transcorreu, portanto, preservamos suas falas na íntegra para lograr nos apropriarmos de seu performativismo³⁸⁴.

Léo Spiões

Então Antônio, o pixo mano, vou falar por mim aqui, olha, Leonardo, eu conheci o pixo em 1994. Eu ficava vendo os pixos por aí, eu era criancinha e sempre gostei de ver. Eu comecei a pixar em 1996 mais ou menos, ali na escola mesmo, não era “Spiões” que eu pixava, era outra fita, nós estávamos inventando os nomes, tudo ali na sala de aula ali onde os moleques falavam: “então mano vamos pixar e fazer um nome e tal” ali formamos um grupo. Os moleques estavam sempre ali juntos e queriam fazer os pixos, mas era molecada de 13 a 14 anos, e aí vamos fazer então “Os mais camaradas”, que nós somos camaradas e vamos detonar e tal. Esse foi para mim um começo ali né. Eu já observava os pixos na rua desde moleque, mas o começo mesmo foi dentro da sala de aula, tá ligado? Então, tipo assim, era pixando carteira ali, trocando ideia com os moleques ali. Daí então nunca mais eu consegui me desvirtuar assim do pixo, porque é um movimento muito forte, tá ligado? É um

384 Procuramos deixar evidente que partes da entrevista serviram para ilustrar nossa argumentação sobre essa intervenção urbana. Essa apropriação teve também o intuito de construir uma espécie de coautoria em que o texto dessa tese não funcionaria sem a contribuição dos entrevistados.

movimento de resistência mano, de quebrada pra quebrada, entre a gente. O que eu levo comigo assim, o que eu aprendi com o pixo assim, mano, é esse leque da amizade, tá ligado? De quebrar paradigmas assim, você tem amizade com várias pessoas não só de São Paulo, até de outros estados, tá ligado? Porque o pixo já tá num alcance mundial né mano. O pixo é um movimento de resistência muito louco e eu nunca vou parar, ninguém vai parar de pixar porque o bagulho só tende a crescer, tá ligado, mano? O movimento é assim mano, um pelo outro, nós por nós, tá ligado? É atitude, você tem que ter disposição de ajudar o próximo, tá ligado? Ao seu amigo pixador ali mano, a gente se respeita pra caramba, nada de atropelo. Então, são anos de convivência nessa cultura aí do pixo, aí nesse movimento, nesse submundo; Aristeu que colou aí, já fez vários rolês comigo, sabe bem como que é, os perigos, os risco de vida aí que nós já passamos, aí né, os banhos de tinta, as porradas da polícia só para deixar nossa marca lá, né mano? É um tipo assim, a marca da nossa existência assim para falar a verdade né mano.

Aristeu Frost

O Point do centro³⁸⁵ é onde todo mundo cola. Meu nome é Aristeu tá ligado? Eu pixo “Frost” desde 94, comecei ainda em 90, tá ligado? Nas escolas, na mesma fita mano, eu acho que nós aprendeu todos os pixos nas escolas, tio. Porque os pixadores sempre foram dentro da sala de aula também mano, pixando carteira, pixando isso e aquilo, fazendo um pixo na escola, tá ligado? A história sempre foi a mesma, mano. Eu consegui ver aqui de Carapicuíba as primeiras gerações, tá ligado? Consegui ver Ariba, Pop, consegui ver o Calica fazendo né, que é um mito da rua 6 aqui, o Moraes, consegui ver uns caras bons, como os KTS, mas os caras parou né. E eu aprendi com esses caras aí mano, caras bons que faziam bastante nos anos 90 e 80.

Daí mano, acho que na real mano, a gente continua fazendo assim durante todo esse tempo mano, é porque tem meio que uma perspicácia de entender e de ocupar os lugares da cidade, tá ligado? É que nem eu falo com os parceiros, tá ligado? Mano a gente tá aonde ninguém quer que nós esteja, tá ligado? O da hora para nós era pegar pico de boy tá ligado? Pegar os prédios de Avenida mostra onde tem os

385 *Point* do Centro de São Paulo, da galeria Olido e do Vale do Anhangabaú

prédios muito loco. Em 96, nós fez só isso aí mano, pegava ali, Jardim, tá ligado? Pegava Rebouças ali, Vila Madalena³⁸⁶, pegava só esses lugares, porque era onde a gente não podia estar, tá ligado? E nós ia lá nem que cagasse na mão e escrevia na parede lá, pá. Tipo, você não quer que nós tá aqui, mais nós tá, tá ligado?

Para mim sempre rolou meio que nessas, uma ocupação do espaço urbano que é negado a nós que é da periferia, tá ligado? Agora tá meio que na moda falar disso né mano, agora tá mó bonito e pá, mas só quem tomou os pau dos anos 90, começo dos anos 2000, para saber qual foi né mano. Só quem colou lá no point do Anhangabaú lá mano, que os polícias chegavam 2 horas da tarde batendo em todo mundo e você tinha que se jogar lá, tá ligado?, para não tomar um cacete lá, para saber o que que era pixação, né mano. O bagulho nunca foi o mar de rosas parceiro, agora tá da hora, todo mundo tá falando de amizade, tá ligado, só que o bagulho já teve muita treta, muita guerra mano, quem sobreviveu mano, tá contando a história aí mano, para começar as ideia, né mano?

Léo Spiões

Muita guerra rolou mesmo nessa parada, Aristeu você lembrou. Agora essa parada de guerra acabou porque a gente tá prezando mais a amizade e a nossa união contra o sistema, que ela fica muito mais forte, entendeu? E a gente não pode quebrar nosso elo de amizade, né mano? A gente está buscando atingir o sistema, então a gente não pode se atingir. Então por isso que hoje em dia a gente leva como amizade também, mas nas antigas rolou muita treta mesmo. Eu cheguei apanhar lá no point da Anhangabaú, hein truta! Cê é loco! A polícia me quebrou lá uma vez.

Para dizer a realidade para vocês, como o Ari falou, nós não somos muito afim de trocar essas ideias assim, por rede social não, entendeu? A gente gosta mais de tête-à-tête, de colar no point, na bolinha, mas dessa vez abrimos uma exceção aí para trocar ideia com você aí.

Sandro Cajé

Eu gostaria de ouvi-los falar um pouco mais desse período da reunião em frente à Galeria Olido. Quem eram os personagens, quem são os amigos que

386 Avenida Rebouças e Bairro da Vila Madalena, região Oeste de São Paulo.

estavam no rolê lá com vocês, porque me parece muito importante essa questão da memória. Até porque a gente sabe que tem vários pixadores que hoje exercem profissões que defendem a legalidade, por exemplo, tem um pixador que conheço que hoje é juiz de direito e de certa forma continua em atividade no pixo. Conhecer um pouco da memória daquela época, quem eram e o que faziam, qual era a atividade das pessoas. Sempre é muito interessante a gente saber do ponto de vista pessoal de cada um, o que é que o motiva a adotar a prática do pixo. O que é que o estimula a ir para um muro, uma parede e fazer um pixo. A gente precisa disso, dessas teses, dessa sua relação com a arte, porque queremos fazer com que a abordagem dos caras, das polícias seja menos violenta do que sempre foi, então a nossa contribuição maior me parece que é mais nesse sentido, de pessoas entenderem o que é o pixo e tirar essa carga de violência que tem contra o pixador (informação verbal).³⁸⁷

Léo Spiões

Então Sandro, é o seguinte, é Leonardo aqui, ó, sou dos Spiões, União São Paulo e Os + Cretinos. Vou contar só uma historinha, igual você falou aí de memória né. Na época, eu morava acho que lá em Barueri, no Engenho Novo, em 1998, para mim, ir no point naquela época a gente já tinha que, desde o bairro lá, travar a maior guerra, porque nós não tínhamos dinheiro mano, não tinha dinheiro e queria ir no point lá no centro, aí nós fazia o quê? Dava multa no busão³⁸⁸, aí pulava estação e ia né mano. Aconteceu uma fita uma vez, estava eu, o Rogério TPS, que é do Spiões também, e, se eu não me engano, o GPS Maga tava e tinha mais dois que eu não me recordo. Mas eu sei que a gente tava lá e todo mundo batendo papo, trocando uma ideia né, lá no point do Anhangabaú mesmo, bem ali onde ficava aquela mureta onde todo mundo ficava. E aí mano, a gente tava trocando folha, certo? Trocar folha é tipo eu assino uma folha para você e você assina uma folha para mim e a gente guarda numa pasta de recordação para manter essa memória e essa história, né? Então eu estava lá nesse certo dia e tinha vários pixadores lá, mano, de renome assim, né? Como eu estava começando, então aquilo me atraía, tipo, eu via o pixo dos caras e

387 Trecho transcrito a partir da pergunta de Sandro Cajé que participou da conversa com os pixadores realizada em 7 de maio de 2021.

388 Pular a catraca para viajar sem pagar.

pensava: “caraio mano os cara tá arregaçando!”. Aí eu queria pegar a folha dos caras, né mano? Então eu peguei folhas de alguns caras que estavam lá na época, acho que era tipo: Oitavo Batalhão, Chefe, enfim só sei que eu peguei de vários caras, alguns da Zona Oeste aqui também.

Aí, nessa hora surgiu a polícia, mano, foi até engraçado, surgiu a polícia e todo mundo correu mano, todo mundo correu nessa parada, eu peguei as folhas que eu estava e coloquei tipo na cintura e pensei assim: vou fingir que tô esperando o ônibus aqui todo mundo correu só ficou eu lá, né? Beleza, aí o polícia passou vendo se tinha alguém e tal, passou uma vez e eu pensei, passou batido, né? Mas aí ele voltou em mim. Ele voltou em mim e falou assim: “ergue a camisa aí!”. A gente sempre andava com aquela calça big, sabe aquelas calças largona? Na época, eu só andava nesse naipe aí, calça big e tal. O policial falou: vai ergue a camisa aí! Quando ele viu eu acho que tinha umas 40 folhas, mano. Umas 40 folhas assim, dobrada na minha cintura.

Ele falou: Vai! Tira isso aí! E começou a olhar as folhas assim e falar assim: “então você é pixador?”. Mas naquela época eu não era um pixador assim em ascensão igual a rapaziada que tava milhão, eu tava conhecendo, né mano? Tava indo para o mundo do pixo e isso estava me sugando, eu tinha vontade de estar junto. E aí eu com aquelas folhas, ele falou: “mano, pega essas folhas aí e rasga!”.

Só que não tinha como eu rasgar, porque as folhas dobradas ficava mais complicado para você rasgar, né mano? Aí ele me deu as duas bicas assim, na frente de todo mundo: “vai come essa porra aí caraiou!”. Eu tive que rasgar no dente bagulho, peguei assim no dente e rasguei com maior dó, tá ligado? Caraiou as folhas muito loucas que eu peguei, estou rasgando, tá ligado? Aí peguei rasguei as folhas ele disse: “joga essa porra aí no lixo!”. Foi bem louco esse bagulho, tem umas histórias que a gente não esquece, né mano? Isso aí foi na época que eu estava começando a ir para o point, tá ligado? É coisa de 97 para 98 quando eu comecei a frequentar o point do Anhangabaú. Esse dia foi punk, mano.

Léo Spiões

Então eu era moleque novo, meio rebeldão, tá ligado? Era moleque novo eu nunca tive pai mano, eu nasci e fui criado só com a minha mãe, tá ligado? Minha mãe e

meu irmão, e as coisas eram muito difíceis na época, tá ligado? Não tinha como eu ter um divertimento, um esporte, não tinha nada naquela época lá, então eu encontrei na pixação, tá ligado? Alegria ali, tá ligado mano? De conhecer mais pessoas, eu conheci muita rapaziada, tá ligado? E eu comecei a sair de casa, tá ligado? Porque eu era preso mano, eu ficava preso, era molecão, então a partir do meu 13 pra 14 anos eu comecei a sair assim e conhecer mesmo, tá ligado? E foi importante para mim isso mano, porque, nos dias de hoje, eu trabalho com música mano, tá ligado? Só que eu escrevo música sobre pixação, sobre grafite, sobre várias paradas e esse movimento do pixo aí, esse como você disse, esse sentimento ele tá comigo até hoje, eu não deixo de sentir isso, tá ligado? Quando eu tô fazendo o pixo, é uma coisa única mano, o bagulho até arrepiava véio, tá ligado? Eu tô fazendo meu pixo ali, mas eu sei dos perigos que tá rolando, tá ligado? Então, depois que eu consigo deixar o meu pixo lá tal, aí eu fico feliz, tá ligado mano? Porque, porra mano, foi tão desgastante ali, foi difícil, mas eu consegui, tá ligado? E aí no outro dia você fica todo dolorido e pá, mas aí rapaziada tá vendendo seu pixo e aí, quem vai se comunicar com você? Os próprios pixadores, né mano? Porque a sociedade é o seguinte: Ó lá ó o que o pixador maldito fez? Vagabundo, ladrão não sei o quê e não tem nada a ver isso, tá ligado? Pixador não é ladrão cara, pode ser que tenha pixador ladrão, mas também tem pixador que é da polícia. Eu já vi histórias aí de que um cara rodou pixando e o polícia pediu para fazer o pixo também, tá ligado? E também tem pixadora, como o Sandro falou, pixador advogado, tem pixador enrustido aí, rapaziada que nem, tá ligado, às vezes tem pixador até do trampo aí do lado e você não sabe o que é um pixador, tá ligado? E o que nos move, mano é esse sentimento de revolta contra o sistema, mano. Sobretudo esse tipo de fascismo, genocida que o sistema faz com o povo, tá ligado? A gente tá atacando esse sistema, e aí é preciso usar a parede alheia, mano, não tem jeito.

2.3 Coletivos e Ativismos

2.3.1 Coletivo Preta Performance: Negrotério

A análise que se segue teve o apoio das falas captadas em um encontro

realizado *online* com o coletivo Preta Performance, pesquisadores convidados e um grupo de estudos que denominamos “Encontros Possíveis”³⁸⁹, no dia 06 de novembro de 2020.

Imagem 93 – Flyer com as informações do encontro como os artistas do Coletivo Preta Performance produzido para convidar participantes pelas redes sociais



**PRETA PERFORMANCE:
MARGEM E POSSIBILIDADES ESTÉTICAS**

Sexta-feira - 06/11 às 20:00

**Encontro com
PRETA PERFORMANCE**,
coletivo independente, nascido em
2016, fruto do encontro de artistas
negres transdisciplinares, que
pesquisa as relações étnico-raciais
no Brasil com o objetivo de
promover ações estéticas
descolonizadas e antirracistas.
Conta com a participação de
diversos artistas negres em suas
ações e atualmente tem como
integrantes Dáda Felix, Luanah
Cruz, Tarcilla Thaís, Rodrigo Severo
e Vinicius Soares.

Link para o encontro:
<https://meet.google.com/rty-yrby-okp>

CURADORIA
CRP-ECA/USP Antonio Rodrigues José Renato Galvão
DIVERSITAS-FFLCH/USP Artur Matuck Sandro Cajé

ALTERCIÊNCIA

Fonte: Arquivo pessoal.

Como parte da metodologia de pesquisa, esses encontros têm também o objetivo de ouvir a multiplicidade de vozes que representam uma diversidade cultural muito grande inserida em nossa convivência cotidiana. Esse território específico é como uma zona de confluência de perspectivas diferenciadas, entre pessoas produtoras de ideias e culturas, mas que estão à margem das políticas sociais e culturais, principalmente do “sistema” da arte, que domina os museus, as galerias e

³⁸⁹ Ver nota 4 na Introdução.

espaços que eventualmente surgem com propostas estéticas. Os encontros, portanto, trazem as vozes que estão emergindo no Brasil inteiro, que sempre estiveram abafadas, e com isso constrói um espaço próprio de pertencimento, de certa forma apartado desses sistemas referidos, sendo refratário a ele para que se possa desenvolver novas ideias e também construir uma nova relação da arte com o mundo.

O encontro com o coletivo Preta Performance³⁹⁰ foi restrito a convidados e considerou as questões relacionadas ao direito de liberdade das pessoas convidadas para apresentar pesquisas ou trabalhos segundo seu modo e seus critérios. Certas restrições também dizem respeito à proteção contra problemas de invasão aos encontros *online* por grupos fascistas, bastante comuns durante a pandemia da COVID-19. Nesse sentido, procurou-se respeitar a dinâmica dos encontros virtuais em que se tem a possibilidade de gravar as falas e utilizá-las como registro do encontro e do convidado para que possam, futuramente, ser usadas como material de reflexão a respeito das questões tratadas. É importante ressaltar que o Coletivo Preta Performance realiza outros tipos de intervenções performáticas e midiáticas, mas mantivemos o foco na performance Negrotério, o que justifica a preponderância da voz de Rodrigo Severo nesta análise.

A formação do Coletivo faz jus ao seu avançado sistema de comunicação e produção que se utiliza das plataformas disponíveis como forma de produzir novas ações e atualizar seus dados em uma dinâmica ativista permanente. Durante a pandemia da COVID-19, por exemplo, o coletivo utilizou as plataformas digitais e produziu performances audiovisuais, filmes e *lives* ativistas com questões atuais na linha em que atuam. Segundo a divulgação no *Instagram* do grupo:

390 Os integrantes do Coletivo presentes na conversa foram: Rodrigo Severo, proponente da performance Negrotério é performer, professor e, no momento da conversa, doutorando do programa de pós-graduação em artes cênicas da ECA USP; Luana Cruz, no seu modo de referir se a si, está e é performer, atriz e cantora. Participa do projeto de pesquisa “A experiência da vida é a pergunta” que, ao longo de 15 anos, debruça-se sobre as possíveis construções e a relação com as imagens sobre o corpo feminino negro, pensando perspectivas de criação a partir da margem. Dadá Felix, (Daiana Felix Pereira), doutora em artes cênicas pela ECA USP com tese sobre o corpo vocal do ator bailarino, é também artista, atriz e musicista formada em regência de coral orquestral. Está no coletivo Preta Performance desde 2018 (para mais informações sobre seu trabalho, cf. PEREIRA, 2018); Vinícius Soares, documentarista, atua na área do audiovisual e da produção musical e há 5 anos trabalha com vídeo na performance; e Tarcilla Taís, formada em comunicação, é *videomaker*, produtora de programa de *webtv*, é uma das fundadoras da revista “Página 4V” e da agência “Presença” que está ligada a 21 países por voluntários e trabalha com a não violência e a não discriminação para a geral.

Preta Performance é um coletivo independente, que nasceu em 2016, fruto do encontro de artistas negres [sic] multidisciplinares, que pesquisa as relações étnico-raciais no Brasil com o objetivo de promover ações estéticas descolonizadas e antirracistas. Preta Performance se configura como um espaço de luta, fortalecimento e cura, que recupera e resgata o passado de modo a transformar o presente, como potência criativa que se baseia no exercício da descolonização do pensamento e do corpo, um encontro de artistas com suas diversas negritudes. Lugar de Margem, lugar de erguer a voz.

2.3.1.1. Negrotério

A performance “Negrotério”, idealizada pelo coletivo ativista Preta Performance, é uma ação de protesto realizada como intervenção urbana para abordar a questão do genocídio da população negra, que segundo Luana Cruz, integrante do coletivo: “é institucionalizado, sistêmico e deriva de um histórico de silenciamento, que é por sua vez, muito silencioso” (informação verbal)³⁹¹. É uma ação pensada para ser realizada em pontos específicos das cidades que tenham relação com o genocídio sistemático da população pobre, preta e periférica. Esses pontos incluem, principalmente, locais onde o genocídio efetivamente aconteceu como um ato de massacre dessa população, tais como o Carandiru, em São Paulo, e a Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, mas também em locais que financiam esses sistemas e em locais que são didáticos nesses sentidos, por exemplo, escolas e espaços de exposição como a Bienal de São Paulo.

Abordar o genocídio da população negra faz a intervenção também se relacionar com a questão do genocídio da população pobre e da população periférica, que vai englobar os jovens e, principalmente, as mulheres negras e toda a comunidade LGBTQIA+. Para Luana, realizar essa ação, portanto, significa “pensar, então, nessa relação de preconceito e discriminação que são decorrentes de uma estrutura racista. Essa ação, eu entendo que vai surgir na rua através de uma ação que é também pedagógica” (informação verbal)³⁹².

391 Trecho transcrito a partir da fala de Luana Cruz realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

392 Trecho transcrito a partir da fala de Luana Cruz realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

Imagem 94 – Corpo de ator ensacado para simular um defunto coberto com material semelhante a sangue. Intervenção “Negrotério” do coletivo Preta Performance, São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Vinicius Soares.

Segundo o coletivo, nessa performance o corpo é local de protesto e de produção de discursos contra as representações negativas, historicamente atreladas à corporeidade negra. Essa produção discursiva busca também abranger os jovens, as mulheres, os indígenas e a população homoafetiva, no sentido de uma formação afetiva, de identificação e de reconhecimento.

Imagem 95 – Intervenção “Negrotério” do coletivo Preta Performance. Corpos ensacados na entrada da Bienal de São Paulo, 2016



Foto: Vinicius Soares. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Negrot%C3%A9rio-1165766970144260/photos/?ref=page_internal. Acesso em: 11 abr. 2022.

Sobre a criação de “Negrotério”, Rodrigo Severo comenta que, em 2016, ao trabalhar na ONG Rede Cultural Beija-Flor em Diadema/SP, onde a maior parte do público frequentador são crianças em estado de vulnerabilidade social, percebeu o costume das crianças de depreciarem umas às outras com termos racistas. São brincadeiras que, segundo Rodrigo, nos parecem inocentes, mas são, na verdade, aquilo que o autor Adilton Moreira chama de “racismo recreativo”. Rodrigo relata:

Eu queria uma ação que provocasse um ruído no espaço e pudéssemos discutir sobre esses preconceitos e essas discriminações através da fala do “racismo recreativo”, aí surgiu essa ideia num sonho. No espaço tinha um galpão muito grande, na verdade um espaço muito lindo, dentro da Represa Billings. No sonho, essa imagem era de uma escadaria. Eu comecei a pesquisar sobre o genocídio da população negra e como se dá esse genocídio por exemplo, que na maioria das vezes é silenciado (informação verbal)³⁹³.

393 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

De acordo com Rodrigo Severo, os genocídios das minorias não geram luto coletivo, luto público, somente alguns familiares e amigos choram, então o rompimento da alteridade está explicitado na ausência do luto.

A primeira apresentação que levaria à criação da performance “Negrotério” foi realizada por Rodrigo com os educadores da Rede Cultural Beija-Flor no espaço interno da ONG, atendendo a uma solicitação da instituição para fazer uma ação qualquer como intervenção no dia 20 de novembro para marcar o Dia da Consciência Negra. Nessa ocasião, o grupo era formado por pessoas brancas e negras. Segundo Rodrigo, no dia da primeira ação, seu grupo chegou bem mais cedo que as crianças para colocar as pessoas nos sacos, embalar como defuntos e espalhar o material que imitaria o sangue. Eles utilizaram 12 corpos dispostos na escadaria da ONG. “Quando, às 8:15h, o portão foi aberto e as crianças entraram e viram, algumas acharam normal, outras não. Mas eram cenas muito fortes, tanto que a diretora da ONG pediu para não publicizar as imagens para ficar só como um arquivo interno nosso” (informação verbal)³⁹⁴.

A ação foi realizada e teve um resultado além das expectativas de Rodrigo, o que o fez perceber que havia criado o movimento que desejava e que poderia provocar ruído no espaço circunstanciado pelo racismo recreativo e por outras violências decorrentes desse estado de desvalorização e segregação. A seguir, algumas falas de Rodrigo sobre novas perspectivas de como pensar a questão do genocídio e seus desdobramentos, tanto no espaço da pedagogia, como nas esferas da intervenção urbana e da produção cultural cujo público é muito mais difícil:

394 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

Imagem 96 – Corpos de atores ensacados na Performance Negrotório realizada pelo Coletivo Preta Performance. Rede Cultural Beija-Flor. São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Gustavo Moraes.

A ação ganhou na verdade, porque depois que a gente fez a ação, nós abrimos os pacotes, que na verdade eram atores bailarinos, descemos para o galpão, onde estavam todas as crianças. Começamos a conversar sobre genocídios e como essas brincadeiras que a gente faz no cotidiano de chamar o colega de “cabelo de bombri”, de “picolé de piche”, constroem formas de opressão que a gente não percebe.

[...]

Eu gosto de lembrar um termo que a Beatriz Nascimento usa, ela disse que racismo é um emaranhado de sutilezas. Eu gosto muito de pensar nessas questões, que existem sutilezas muito grandes no Brasil. A primeira coisa é que racismo e afetividade não se separam. Eu posso dormir, eu posso transar com um racista, posso me casar com um racista, então é por isso que dizemos que racismo e afetividade estão na mesma casa.

[...]

Eu queria, na verdade, provocar um ruído e uma desestabilização do espaço para que a gente provocasse, por exemplo, uma reação do tipo: “o que que é isso?”. E a performance tem isso de provocar, de tirar você dessa camada superficial, de te jogar em outro campo, que é o campo do deslize, de você não saber o que é isso e depois

provocar uma discussão (informação verbal)³⁹⁵.

Imagem 97 – Grupo de educandos se reúne em frente a corpos de atores ensacados na Performance Negrotério realizada pelo Coletivo Preta Performance. Rede Cultural Beija-Flor. São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Gustavo Moraes.

Após essa experiência com o Negrotério na ONG Rede Cultural Beija-Flor, o coletivo Preta Performance se reestruturou e aproveitou a realização, no mesmo período³⁹⁶, da 32ª Bienal de São Paulo para uma nova ação. Segundo Rodrigo, soube-se de ações racistas na instituição relatadas por alguns educadores que não tinham meios legais para agir. Diante desse contexto, o grupo resolveu que seria outro momento imperdível para “provocar um ruído e uma desestabilização do

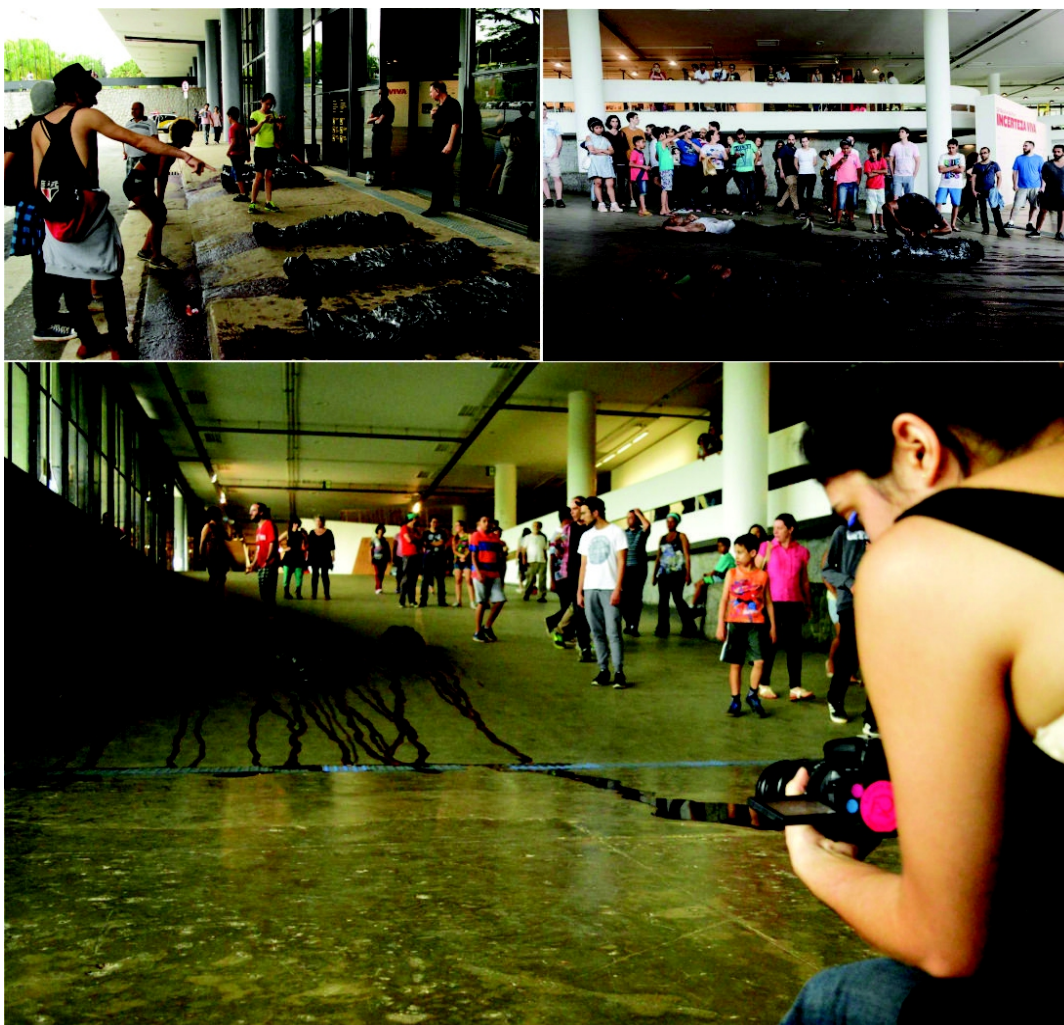
395 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

396 A 32ª Bienal de São Paulo - *Incerteza Viva aconteceu no período de 7 de setembro a 11 de dezembro de 2016*, no Pavilhão do Parque do Ibirapuera, com curadoria de Jochen Volz.

espaço” (informação verbal)³⁹⁷.

A gente fez na Bienal não porque fomos convidados para a Bienal. A gente invadiu a Bienal. [...] Usamos essa ação para provocar um certo constrangimento na Bienal. A gente não avisou que ia fazer ação na Bienal, nós praticamente invadimos o espaço e colocamos os corpos ensacados em vários espaços interagindo com as obras expostas (informação verbal)³⁹⁸.

Imagem 98 – Ação não oficial do coletivo Preta Performance na 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva. Parque do Ibirapuera. São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Gustavo Moraes.

Uma estratégia fundamental neste trabalho, “Negrotério”, é que a

397 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

398 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

gente não fecha o espaço, as pessoas são obrigadas a passar entre os corpos. A ação geralmente dura umas 3 horas e meia, então as pessoas têm que sujar seus pés com esse sangue para passar. Então trazemos várias questões, por exemplo, a ideia de um genocídio da população negra que ainda está em curso, que vem desde a colonização e é sistêmico e ininterrupto³⁹⁹. Quem não conhece essa discussão olha para imagem e pergunta: O que é isso? Existe, portanto, uma provocação por essa imagem. O que ela provoca, o que ela te traz do seu imaginário? (informação verbal)⁴⁰⁰.

O conceito negrotério, com sua ligação direta com o conceito de necrotério, evidentemente conduz a intervenção para a questão da opressão e do controle das classes pobres em um regime sistêmico e pela via do extermínio. Então, como a questão da morte nessa circunstância de indigência não se restringe aos povos pretos, em uma primeira leitura, sua abordagem resvala para outras identidades culturais também subalternizadas que constituem a identidade brasileira e a identidade dos países colonizados. “A gente fala de caipirinha, feijoada, candomblé, capoeira, mas destituímos os sujeitos que criaram essa cultura, que são as populações negras” (informação verbal)⁴⁰¹.

A questão do extermínio da população preta, que é o mote inicial e mais proeminente da intenção do coletivo Preta Performance, depende de uma ação mais pedagógica por ser um conteúdo muito mais complexo, que envolve a ação da intervenção e o espaço posterior para a revisão e constituição de processos narrativos. Esse contexto para a ação posterior é iniciado pela forma da arte e da intervenção que, como regime comunicacional que envolve táticas de ataque pelo choque do sensível, se distancia dos processos constituídos por imagens canônicas comumente utilizadas pelas instituições e que não só romantizam, mas também buscam o consenso que é sempre um redutor das contradições.

Segundo Rodrigo, a escravidão transatlântica reconfigurou todo o mundo e sobre ela é aplicada uma ideia romântica que precisa ser contestada, porque as narrativas sobre essas culturas e suas singularidades, como a “Mãe Preta”, são versões brancas de uma realidade violenta: “Uma mulher que foi forçada a entregar

399 Rodrigo completa com os dados de que são mortos por ano, no Brasil, cerca de 23,1 mil pessoas negras, em sua maioria homens da periferia e com faixa etária de 19 a 23 anos.

400 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

401 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

seu filho, para poder cuidar de filhos brancos, homens, pessoas brancas é uma violência sobre a qual não conseguimos pensar sobre” (informação verbal)⁴⁰². Esse entendimento, que não está expresso na forma da arte, compõe o complemento pedagógico e ativista que o coletivo expõe em seus outros trabalhos, através de encontros e das redes virtuais de conexão que visam pensar sobre a forma de desestabilizar os processos coloniais. “O que é na verdade o Brasil até hoje? Lugar privilegiado onde apenas há uma única matriz que conta a história” (informação verbal)⁴⁰³.

O coletivo Preta Performance utiliza-se do próprio repositório colonial para expandi-lo com imagens novas que os mecanismos de extermínio produzem e que são escamoteadas por processos linguísticos responsáveis pela criação de simbologias inadequadas ou voltadas para a dominação e de apagamento da memória que significa produção de impedimentos para as “fantasias sociais”⁴⁰⁴. A importância da permanência da história e de traços mnésicos a partir de fatos empíricos marcantes dos quais a população negra tem amplo repertório não visaria logicamente fornecer uma razão determinista ou um princípio positivo de significação, “mas apenas uma *espécie de questão aberta* produzida pelo desvelamento da contingência de certos acontecimentos” (SAFATLE, 2012. p. 204).

Existe um repositório da escravidão, que a toda hora colocamos em evidência sem a gente perceber. Isso significa que todos nós aqui podemos ser racistas, porque a gente usa desse referencial, desse repositório. Eu queria lembrar algo sobre o conceito de imaginário, que é aquilo que a gente extrai de nossa experiência. A gente se constrói a partir das referências do mundo. Se temos, então, uma escravidão transatlântica que é a maior referência do mundo em termos de crimes⁴⁰⁵, significa que as minhas práticas em artes, em

402 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

403 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

404 Segundo Vladimir Safatle, fantasias sociais são “processos transindividuais e supratemporais que insistem no interior dos indivíduos [...] Fantasias são uma dimensão fundamental da experiência da historicidade, pois elas são os espaços de atualização das promessas de felicidade que mobilizam aqueles que me antecederam, que mobilizam a história dos desejos desejados.” (SAFATLE, 2012. p. 204).

405 Para a ONU, o maior crime contra a humanidade foi a escravidão transatlântica, que, para Rodrigo, é a matriz fundante de todas as barbaridades do mundo moderno. Segundo sua perspectiva, o próprio Holocausto judeu na Segunda Guerra Mundial faz parte dessa matriz colonial. Nesse sentido, nazismo e colonialismo são a mesma coisa, só que nós não percebemos. É, no entanto, importante separar crime de genocídio, sendo que o maior genocídio praticado do qual se tem memória histórica, segundo autores como Donatella Di Cesare, foi o praticado contra os povos das

visualidades, muitas vezes são racistas, mas não percebemos, porque não temos lentes para poder ler, por exemplo, que o racismo e a afetividade no Brasil não se separam, estão ligados aos estereótipos e imagens de controle⁴⁰⁶ (informação verbal)⁴⁰⁷.

Colocá-las em evidência no mesmo formato em que são produzidas pelo sistema, mas em contexto inusitado, como formas dissensórias e críticas da sociedade industrial, significa interferir no imaginário e proporcionar revisão das narrativas e novas maneiras de compreensão derivadas desses “ruídos no espaço”. Essa operação comunicativa que busca afirmar o poder integrador e social da solidariedade e da identificação serve-se da forma artística para confrontar, num âmbito maior que delimita o mundo da vida, cultura e estrutura. As imagens disponíveis como registro do coletivo e que são geradas também pelos espectadores dão a forma artística dessa intervenção que se insere no universo das expressões artísticas contemporâneas com referencialidade no uso do corpo ou de suas partes como potência política.

Essa forma de uso do corpo em seu estado desnaturado, morto, eviscerado, baleado, tornado *vianda*, essa zona de indiscernimento que não só o animaliza, mas o desumaniza num sentido de torná-lo descartável e pronto para o extermínio, produz uma espécie de medo coletivo que parece impedir a identificação por um mecanismo de repulsa ao inumano. “Aferrados que estamos à figura atual do homem” (SAFATLE, 2012, p. 244), identificar-se com algo estranho às identidades normativas e que pode ser seu próprio corpo é um tanto traumático. Por outro lado, o modo como o coletivo Preta Performance opera no campo das artes está presente na dança contemporânea, no teatro com o La Fura Dels Baus⁴⁰⁸, o Teatro da Pomba

“Índias Ocidentais”.

406 O conceito de imagem de controle vem dos estudos de Patrícia Hill Collins. No Brasil, Lélia Gonzalez fala sobre os estereótipos desde a década de 1980. Em seu trabalho, a pesquisadora brasileira aponta que sobre as mulheres negras se incidem opressões múltiplas de gênero, raça e classe e que, assim, três noções de mulheres negras foram constituídas na sociedade brasileira: a mulata, a empregada doméstica e a mãe preta. Patricia Hill Collins, também entendendo que sobre as mulheres negras norte-americanas se incidem opressões múltiplas, apresenta as imagens de controle que buscam não só regular o comportamento dessas mesmas mulheres, mas a forma como a sociedade irá lê-las, sendo essas: *mammy*, matriarca negra, rainha da assistência social/dama negra, *jezebel/prostituta/hoochie* (PILAR, 2021).

407 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

408 *La Fura dels Baus* é um grupo teatral catalão fundado em 1979 em Barcelona, conhecido por seu teatro urbano e uso de técnicas incomuns, embaçando as fronteiras que separam platéia e ator. O espetáculo MANES, de 1996, baseado no conceito de diversidade cultural como ponto de partida, por

Gira⁴⁰⁹, por exemplo, nas instalações de Artur Barrio (Trouxa ensanguentada)⁴¹⁰, de Ana Mendieta (Sem título (Cena de estupro), 1973)⁴¹¹ e nas performances com um amplo repertório. Esse modo que no coletivo exacerba a questão do genocídio da população preta, contesta também essa negação do inumano como se trouxesse o corpo de volta para o sensível, para o afetivo, como se nos demonstrasse a necessidade de aprendermos “o que fazer quando nos deparamos com experiências que não se submetem a tal figura do humano” (Cf. SAFATLE, 2012, p. 244).

A tese de Rodrigo, que propõe a ideia de a arte ter que, necessariamente, ser uma forma de confrontar cultura e estrutura, diz respeito à herança colonial que envolve o domínio do território epistêmico com a construção de narrativa⁴¹² e a opressão, vetores fundamentais do regime de exploração:

No Brasil as pessoas mais ricas, que não passam de 3% da população, possuem uma riqueza que é hereditária, que foi extraída, muitas vezes, da barriga da mulher negra. Essa Mãe Preta era alugada para outras mulheres e para outras famílias senhoriais. E, na verdade, os filhos de leite dela, homens brancos, tinham fazendas e fazendas de pessoas escravizadas e isso é a herança do homem branco.

[...]

Então o que eu falei aqui sobre cultura e estruturas é justamente isso, porque, do ponto de vista assimilacionista, a cultura negra é super assimilada, a exemplo da feijoada, da capoeira, da caipirinha, do samba. As pessoas mais ricas do país estão lá na beira da piscina comendo feijoada e sambando, mas, quando se cai na realidade do ponto de vista estrutural, os sujeitos dessas culturas estão todos excluídos da sociedade, das estruturas. Então, se você não confronta cultura e estrutura, não serve, porque do ponto de vista da assimilação, tá tudo assimilado, mas do ponto de vista das estruturas, estamos em uma exclusão total (informação verbal)⁴¹³.

exemplo, apresenta diferentes metáforas sobre elementos básicos como nascimento, morte, sexo e comida. Para maiores informações: <https://lafura.com/en/> Confira também, LA FURA, s.d.

409 Para maiores informações: <https://teatrodapombagira.art/>

410 SALEMA, Isabel. Artur Barrio: “Incomoda-me profundamente a objectualidade da arte”. **Público**. 12 fev. 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/02/12/culturaipilon/noticia/artur-barrio-incomodame-profundamente-a-objectualidade-da-arte-1761148>. Acesso em: 14 abr. 2022.

411 TANGERINI, Vanessa. Ana Mendieta: entre o feminismo e o ritual. **Desvio**. 14 mar. 2020. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2020/03/14/ana-mendieta-entre-o-feminismo-e-o-ritual/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

412 “Sobre a História do Brasil, gostaria de dizer uma frase de Zelo Rodrigues que já se tornou uma afirmação geral, é que ‘a história do Brasil foi escrita por mãos brancas’. Tanto os negros quanto os índios, e os povos que viveram aqui, juntos com os brancos ainda não têm sua história escrita ainda e isso é um problema muito sério porque a gente frequenta a universidade e a escola e não tem uma visão correta do passado da gente, do povo negro.” (Trecho transcrito a partir de um fragmento de entrevista com Beatriz do Nascimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LhM1MaPE9c>. Acesso em: 14 abr. 2022)

413 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros

2.3.1.2 Sobre a relação com a instituição da arte

Dentre as sutilezas das relações sociais sob a égide do racismo institucional que o coletivo expõe, a relação com o espaço, no sentido de ocupar e invadir, tem outras questões que estão engendradas e que são encobertas pelas instituições. Por exemplo, quem já teve contato com pessoas que se relacionam ou trabalharam em educativos dessas instituições, museus especificamente, sabe que não é incomum, nesses espaços, quando há visita de escolas, que a visita seja planejada de acordo com quem são os educadores. Essa prática é comum dentro dessas instituições para garantir que alguns grupos não vão se relacionar com pessoas negras que fazem parte da instituição.

Quando nós falamos que esse repositório, esse imaginário colonial, é matriz fundante, estamos dizendo que ele está contaminado nas estruturas sociais. Eu gosto muito de pensar sobre o conceito de arte burguesa e não estou me referindo ao Brecht⁴¹⁴, mas de um conceito maravilhoso de Angela Davis falando sobre arte. Ela fala que durante muito tempo nas artes, o artista acreditou estar à margem das questões sociais, das questões de classe, de gênero e de raça (informação verbal)⁴¹⁵.

Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

414 Rodrigo, ao introduzir gêneros teatrais se refere ao modelo de sociedade com amplo respaldo do teatro, que parte de uma apropriação dos conceitos da Poética de Aristóteles por uma lógica burguesa-capitalista que buscava a alienação dos indivíduos. Brecht, frente a isso, busca constituir o teatro como um lugar de produção de consciência.

415 Trecho transcrito a partir da fala de Luana Cruz realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

Imagem 99 – Intervenção Negrotério do Coletivo Preta Performance. Corpos ensacados na entrada da Bienal de São Paulo, 2016



Foto: Vinicius Soares. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Negrot%C3%A9rio-1165766970144260/photos/?ref=page_internal. Acesso em: 11 abr. 2022.

Nesse contexto, pensávamos que a arte não era capaz de produzir essas estruturas sexistas, machistas e classistas, mas é fácil constatar que elas permanecem até hoje, é só a gente olhar os espaços de arte que nós temos aqui em São Paulo e no Brasil todo que vamos constatar que existe racismo no classismo. É tanto que toda vez que um artista negro produz uma obra, ele sempre vai falar sobre a questão racial. Isso quer, de alguma forma, levar ao entendimento de que o branco pode falar sobre tudo, ele é universal, mas o negro vai falar sempre sobre a questão de dor e racial. Proponho pensar sobre uma situação, por exemplo, se um artista negro está fazendo uma obra e ele quer falar sobre abstracionismo. Ele não pode, ele só tem que falar sobre questão racial? Então, isso é o que a gente chama de confinamento do artista negro. Estamos novamente confinando o sujeito (informação verbal)⁴¹⁶.

Segundo Rodrigo, esse confinamento pelas matrizes fundantes que produzem imagens de controle, sobre as quais Lélia Gonzalez fala, volta no contexto

416 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

contemporâneo com outras roupagens. Imagens de controle sobre o corpo das mulheres, como no caso da mulher preta, por exemplo, que tem sua imagem sempre vinculada à ideia de mulata, de Mãe Preta e de doméstica, retornam nas novinhas, nas piriguetes etc. O racismo e o sexismo são uma constante nas formas comerciais e espetaculares, vem daí sua força de formação e persuasão, muitas produções culturais ainda estão contaminadas com essa lógica.

Seguindo esse percurso, Rodrigo insiste na ideia de que lutar contra o racismo é lutar contra o sexismo, porque tanto racismo quanto sexismo partem de categorias biológicas semelhantes, conforme expõe Lélia Gonzalez em seus artigos produzidos entre 1979 a 1994 e publicados no livro *Por um feminismo afro-latino-americano* em 2020. Nesse sentido, tanto as mulheres quanto a população negra são sujeitos em devir, não completamente autônomos e devendo ser tutelados, o que os coloca em categorias inferiores.

2.3.1.3 Negrotério no Parque da Juventude

A performance “Negrotério” foi apresentada pela primeira vez como intervenção urbana no Parque da Juventude⁴¹⁷ em 2016, local onde esteve instalado o presídio paulista do Carandiru, na zona norte de São Paulo. A data da intervenção coincide com o aniversário do massacre dos 111 presos pretos por ação decretada pela Secretaria de Segurança do estado de São Paulo sob o mandato do governador Fleury, ex-secretário de segurança durante o governo de Orestes Quércia, em 2 de outubro de 1992. “Nós temos aqui em São Paulo, um trauma e esse trauma é o Carandiru. É um trauma sobre o qual ninguém quer falar” (informação verbal)⁴¹⁸.

Para corroborar essa constatação de Rodrigo Severo, basta lembrar que o governador de São Paulo, Geraldo Alckmin (2001-2006), realizou o projeto de construção do parque, voltado à arte e ao lazer no local, após a demolição dos pavilhões do presídio desativado. A estetização do local com amplo paisagismo e equipamentos de lazer e esporte tem a finalidade declarada de tirar a memória

417 Para saber mais sobre o Parque da Juventude indicamos matéria de Pereira (2017) para o *site Arch Daily*.

418 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

traumática do presídio Carandiru.

Imagem 100 – Intervenção Negrotério do Coletivo Preta Performance. Corpos ensacados no Parque da Juventude. São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Vinicius Soares. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Negrot%C3%A9rio-1165766970144260/photos/?ref=page_internal . Acesso em: 11 abr. 2022.

O Parque da Juventude foi escolhido para a intervenção Negrotério pela obviedade de sua importância na luta contra o apagamento da memória do genocídio do povo preto. Tal apagamento é não só uma forma de fugir da responsabilidade e impedir atos de contestação da subalternização, como também por uma análise mais ampla que envolve as questões do povo preto e os regimes carcerários, principalmente em certa consonância muito emblemática entre o Brasil e os EUA. Essa condição do encarceramento sistemático da população negra é outro traço em comum entre a condição social do preto nos países colonizados, conforme abordado pelas autoras Lélia Gonzalez e a Patrícia Hill Collins a respeito dos estereótipos e figuras de controle.

As realidades estadunidense e brasileira com sua população carcerária têm semelhanças muito grandes. E longe de serem só processos de aplicação de legalidades, são estruturas coloniais que sobreviveram até hoje. Ao observar os

dados a respeito dos mortos na chacina dos 111 presos no Carandiru, Rodrigo constata que os mortos foram homens pretos. Para essa constatação, ele se apoia em indicadores do IBGE que determinam a identidade negra no Brasil como a junção de pardos e pretos.

Pelo conceito de “diáspora negra” é possível entender a relação entre países como o Brasil e os Estados Unidos, que foram configurados a partir da escravização e da colonização. São relações que indicam uma proximidade muito grande em vários segmentos sociais. Por exemplo, ao verificarmos a produção dos artistas negros estadunidenses em termos de temáticas e tratamento dos conceitos relativos às problemáticas sociais, é muito parecida com a produção dos artistas negros brasileiros. Um bom exemplo dessa proximidade é o documentário “A 13ª Emenda: A perpetuação da escravidão na ‘terra da liberdade’”⁴¹⁹, que expõe o processo de construção da imagem da população negra com ênfase no sistema prisional e na relação superlativa entre a condição negra e o trabalho forçado a que são expostos.

Esse tipo de encarceramento acontece no Brasil também. Percebam como na verdade, o Carandiru é uma memória que a gente quer esquecer. Nesse sentido, o que eu queria com essa ação com referência no Carandiru era provocar um ruído novamente. O Vini [Vinicius Soares] e o Thiago Sales pegaram todo o texto do discurso do Alckmin, no qual ele falou em relação ao Carandiru. Transcrevemos esses textos e fizemos uma roupagem nova juntando um pouco do teatro, porque tínhamos atores também. Então um ator branco ia falando esse discurso enquanto uma atriz branca falava o nome dos 111 mortos, que são os dados, porque a gente sabe que morreu bem mais.

[...]

A ação é, na realidade, uma comemoração dos 25 anos do massacre do Carandiru. No dia da ação, eu cheguei no Carandiru⁴²⁰ muito cedo com o Vini e o Sales, porque teria muita gente nessa ação. A gente

419 “A 13ª Emenda: A perpetuação da escravidão na ‘terra da liberdade’” é um documentário estadunidense de 2016 dirigido por Ava DuVernay. Centrado no sistema carcerário e étnico no país de origem do filme, o título é uma referência à décima terceira alteração na Constituição dos Estados Unidos, a qual, segundo o filme, foi uma alternativa para manter trabalhos braçais mesmo após a abolição da escravidão através do processo de encarceramento em massa. “O filme narra cronologicamente os períodos definidos por Michelle Alexander (2017, p. 62-83), uma das entrevistadas no documentário, como o “nascimento da escravidão”, “a morte da escravidão”, “o nascimento do Jim Crow”, “a morte do “Jim Crow” e “o nascimento do encarceramento em massa”. E, segundo Angela Davis (2019, p. 12), outra entrevistada, “os negros deixaram de ser escravos, mas imediatamente se tornaram criminosos – e, como criminosos, tornaram-se escravos do Estado.”” Disponível em: <https://trab21.blog/2021/01/12/a13emenda/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

420 O local onde se situava o complexo do Carandiru teve algumas estruturas e pavilhões demolidos em 2002 após a desativação do presídio. Outras estruturas foram preservadas e tombadas em 2018. Na ocasião da performance do coletivo, a área das demolições já havia se transformado no “Parque da Juventude”.

levou um bolo. Como sou aluno da pós-graduação da USP, eu levei minha carteirinha na diretoria e falei que era um trabalho de arte e que precisava fazer algumas imagens num parque. Bem, quero especificar com isso que a gente utiliza das próprias estratégias do racismo e usa contra ele mesmo. Eu peguei minha carteirinha de estudante e o funcionário que me recebeu olhou para mim e falou assim: Ah! É um trabalho da USP, né? Bem, falou em USP tudo muda (informação verbal)⁴²¹.

Sandro Cajé um dos pesquisadores convidados faz um gesto com as mãos de relativismo, no sentido de indicar que o “fator USP” também muda as relações no sentido de tornar as pessoas arredias à pesquisa e explica:

Eu fiz esse gesto porque, durante minha pesquisa de mestrado e doutorado, várias pessoas que são da quebrada, amigos nossos, não quiseram dar depoimento. Eles me falaram assim: “o pessoal da USP chega aqui, rouba nossas ideias e apresenta como se fossem deles”. Então, esse gesto representa isso, muita gente sem escrúpulos, vai nas periferias e “hackeia” as ideias e pensamentos da galera da periferia (informação verbal)⁴²².

Rodrigo Severo complementa:

Por um lado, o lado do servidor público, não tem situação mais colonizadora do que essa, se pensar como universal enquanto instituição, isso é colonizador. Você se pensa como universal, o resto é tudo “à margem”. Basta dizer que, em seu histórico, a USP foi fundada para os filhos dos fazendeiros, para conhecermos um pouco do perfil daquela instituição. Por outro lado, o da instituição, nos deparamos com o que a gente chama de epistemicídio, quando você sequestra a cultura e o conhecimento alheio e passa a capitalizar, a operar e a ganhar dinheiro em cima disso. Essa relação toda está muito ligada à questão do epistemicídio (informação verbal)⁴²³.

421 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

422 Trecho transcrito a partir da fala de Sandro Cajé realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

423 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

Imagem 101 – Performer joga líquido vermelho sobre corpos ensacados no Parque da Juventude, sendo observado por segurança na intervenção do coletivo Preta Performance. São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Vinicius Soares. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Negrot%C3%A9rio-1165766970144260/photos/?ref=page_internal . Acesso em: 11 abr. 2022.

O coletivo serviu-se de um modo de operação que utiliza as informações como evasivas para o real viés dos conteúdos a serem expostos, conforme relata Vinicius Soares:

A gente chegou falando uma coisa, então eles não imaginavam que a ação eram corpos ensacados no meio do Parque, que, na verdade, é uma passagem. Aqueles que já foram lá conhecem aquela ponte de madeira, e aí os corpos empilhados atravessados. Quando eles viram isso, os corpos chegando, os seguranças correram para tentar segurar alguns grupos que estavam chegando com os corpos, só que eles não conseguiram deter todo mundo, aí veio a beterraba, que simulava o sangue, sendo jogada em cima dos corpos. Então levantaram as mãos e deixaram, porque não tinha mais o que fazer. A gente tinha dominado o espaço. As pessoas ficaram super chocadas, mas não faziam uma relação direta entre o Carandiru e a gente fazendo aquela ação naquele espaço, na hora, demoraram um pouco para fazer a relação (informação verbal)⁴²⁴.

A nossa ideia era gravar uma videoperformance para ser divulgada

⁴²⁴ Trecho transcrito a partir da fala de Vinicius Soares realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

dia 2 de outubro, que é o dia do massacre. A gente conseguiu gravar muito rápido, a ação durou 40 minutos. No dia 2 de outubro, a gente soltou essa videoperformance⁴²⁵. Conseguimos gravar, mas é importante dizer que, quem trabalha com intervenção sabe disso, existe toda uma estratégia espacial onde se quer atuar e o espaço do Carandiru é totalmente controlado, existe o controle geral para que você não fale sobre a questão do presídio do Carandiru, até mesmo porque lá agora tem um espaço de lazer e de educação. Mas trazer essa memória à tona é muito importante (informação verbal)⁴²⁶.

Para Rodrigo Severo, a memória é de fundamental importância para os processos de justiça social. Se, no Brasil, ainda se coloca em xeque se houve ou não escravidão, é porque não existe uma memória e a construção de um espaço físico para essa memória onde se possa relembrar algumas práticas para que não se repitam. Pegamos como exemplo Auschwitz, onde se tem o Museu do Holocausto e ali uma memória que se tem de um crime cometido contra um povo.

As narrativas sobre o Holocausto judeu perpetrado pelo nazismo são cinematográficas, tornadas memórias sólidas através dos filmes e demais narrativas desse porte sobre a Alemanha Nazista. Isso forma um imaginário poderoso capaz de influenciar a opinião pública. Já sobre a escravidão, persistem narrativas negacionistas que são ainda capazes de colocar em xeque esse fato.

Que houve o Holocausto não se questiona⁴²⁷, mas a escravidão a gente pode colocar em xeque. Então é uma questão para se pensar sobre a importância da memória e a importância da memória para nós que somos artistas. Como é que nossas poéticas e a nossa produção tocam na ideia de memória? (informação verbal)⁴²⁸.

Rodrigo explica que essa comparação não é no sentido de emparelhar barbaridades, mas de pensar sobre o espaço da memória que é negado, nesse

425 Cf. PERFORMANCE Negrotério. Canal Arapuca Filmes. 17 jul. 2018. 1 vídeo (5 min. 25 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uEE11fw_oYc. Acesso em: 12 abr. 2022.

426 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

427 Existem questionamentos sobre a existências do Holocausto por autores que eram chamados de revisionistas, termo que mudou de sentido com o novo conceito de revisionismo histórico – agora o termo mais correto é negacionistas. Os negacionistas afirmam que as mortes de judeus sob o domínio nazista foram resultado da guerra e não de uma perseguição sistemática e do assassinato em massa organizado pelo Estado. Noções refutadas pela profusão de documentos e de fotografias, como os quatro *frames* muito curiosos e polêmicos apresentados por Didi-Huberman na obra: *Image malgré tout* (2003): em agosto de 1944, membros do Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau, auxiliados pela Resistência polonesa, conseguiram fotografar de forma clandestina parte do processo de gaseamento a que eram submetidos os judeus.

428 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

caso, ao povo preto em favor do povo branco de muitas formas, por exemplo, pelo epistemicídio. Análises sobre as barbaridades do mundo moderno, como a de Aimé Césaire em seu ensaio “Discurso Sobre o Colonialismo” (1955), compreendem que nazismo e colonialismo são interligados; e análises mais contemporâneas como “Necropolítica” (2011), do autor Achille Mbembe, propõem que a colonização é, na verdade, a matriz fundante para todas as barbaridades do mundo.

Por exemplo, a escola é o primeiro lugar que a gente viu sobre o Holocausto judeu de forma mais sistemática como ensino mesmo. Mas já sobre a escravidão, o que a gente vê é uma narrativa branca. Quando a gente fala em imaginários, por exemplo: quem é o sujeito negro, mulher ou homem que vai se identificar com as imagens do Debret? Provavelmente ninguém. Ali, na verdade, está expressa uma narrativa branca da história.

[...]

Quando eu falo dessas estruturas brancas racializadas e racista ela está no livro, então, a educação tem servido durante muito tempo, assim como a arte brasileira, às estruturas brancas, racistas e classistas. Basta observar quem produz arte nesse país. Nessa pandemia de coronavírus ficou muito evidente quem são aqueles que produzem arte e a arte burguesa. São aqueles que podem se sustentar apesar das limitações impostas pela pandemia. Sempre se pergunta ao artista negro a respeito de ele fazer muitas coisas, trabalhar, dar aulas, enfim. Acontece que nós temos que fazer milhares de coisas para sobreviver, não apenas uma coisa. Eu tenho que escrever uma tese, eu tenho que dar aula, eu tenho que trabalhar, eu tenho que cuidar da casa, é muita coisa. Vê-se que a gente não está no espaço do privilégio, isso é interessante pensar. E quando a gente fala de privilégios, não é uma coisinha como se diz, que essa palavra está muito usual. Eu poderia, na verdade, mapear todos os privilégios aqui, isso já foi feito na história, só para gente pensar (informação verbal)⁴²⁹.

429 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

Imagem 102 – O performer Rodrigo Severo apresenta o bolo comemorativo do massacre após a leitura do discurso do Governador Alckmin realizada pelos performers no Parque da Juventude. São Paulo, 2016



Foto: Vinicius Soares. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Negrot%C3%A9rio-1165766970144260/photos/?ref=page_internal. Acesso em: 11 abr. 2022.

O coletivo Preta Performance, ao apresentar a intervenção Negrotério, posiciona-se entre uma composição social marcadamente hegemônica e dominante e outra que está em devir, no sentido de marginalizada, tutelada e impedida de emancipar-se de uma situação de domínio e exploração por razões variadas. Dentre essas razões, a que mais nos interessa pensar é a que diz respeito ao conceito de humanismo e sua capacidade de desenvolver ou impedir processos civilizatórios amplos.

Parece-nos claro que a cultura como processo formador está relacionada com a ética nas suas mais sutis filigranas. Quando essa cultura se direciona para o espetacular, por exemplo, esses laços éticos se desfazem e outra lógica se beneficia, a lógica da dominação e do rebaixamento epistêmico. Produções culturais, a exemplo do coletivo Preta Performance, que são vinculadas à luta por reconhecimento de classes subalternizadas, fortalecem principalmente vínculos éticos e, nesse sentido, elas se colocam em condição mais vantajosa frente à

dominação e exploração. As razões disso não estão na base epistemológica, que pode variar mais facilmente, mas na base ontológica. Sendo assim, essa composição social hegemônica preocupa-se em operar uma ontologia do sujeito, ligada a um humanismo arraigado cujos atributos são a autonomia, a autenticidade e a unidade⁴³⁰ que levam a uma centralidade no sujeito identitário, marcadamente individualista. A crítica implícita nesta tese entre uma paridade, senão uma sobreposição, da emancipação sobre o reconhecimento diz respeito a essa centralidade favorável à emancipação nos seus termos de legalidade e disputa. Por outro lado, sob a forma da arte, a performance Negrotério opera uma ontologia social, imprimindo por meio da linguagem uma consciência historicamente situada e objetiva da sociedade, das regras de conduta e das instituições. Novas vitalidades emergem e ganham sentido, mas seus atributos causam ojeriza no indivíduo que se reconhece na imagem do humano. O momento crítico implícito na luta por reconhecimento está, portanto, situado muito mais na própria camada social que pleiteia mudança, pois, apesar de formada por sujeitos que convivem obrigatoriamente com figuras que estão ligadas ao que identificamos como inumano⁴³¹, como o segurança do parque, sua reação assegura a legitimidade da instituição.

O nosso coletivo funciona como um grupo, um organismo vivo no qual a gente vai avançando nas questões, vai alcançando a maturação da nossa cabeça, de uma forma de pensar a arte, a estética e a política. Tem uma frase que aparece no vídeo: “O exército não matou ninguém não” que foi dita pelo atual presidente, que não diremos o nome dele porque tem uma coisa que aprendi com a Angela Davis, que diz que falar é abrir espaço de poder. Quando você fala o nome do sujeito, você coloca ele como poder, portanto, sempre optamos por não dizer o nome de figuras tóxicas para a sociedade. Em minhas redes sociais também não posto mais nada nesse sentido. A minha estética é a minha política por si só (informação verbal)⁴³².

430 Cf. SAFATLE, 2012 [Capítulo VII: Há Uma Potência Política no interior do Inumano].

431 Idem.

432 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020.

Imagem 103 – Integrante do Coletivo Preta Performance fazendo Interação com o público no Parque da Juventude. São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Vinicius Soares. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Negrot%C3%A9rio-1165766970144260/photos/?ref=page_internal . Acesso em: 11 abr. 2022.

Imagem 104 – O performer Rodrigo Severo apresenta o bolo comemorativo do massacre no Parque da Juventude. São Paulo, 2016



Fonte: Foto de Vinicius Soares. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Negrot%C3%A9rio-1165766970144260/photos/?ref=page_internal . Acesso em: 11 abr. 2022.

2.3.1.4 Registro de parte do colóquio com convidados

Severo

E esse racismo estrutural. E aí basta lembrar, por exemplo, não sei se aqui alguém tem uma experiência como a minha, mas minha mãe dizia assim: não corre na rua, se sair leva o RG, se alguém parar na rua, não reaja, pare respire, se alguém te perseguir, não corra. Por isso que eu falo assim, nós, a população negra, estamos performando 24 horas por dia, se a gente pisar fora de casa estamos performando, porque eu assumo um comportamento, eu assumo uma postura, eu assumo um modo de falar com vocês porque se eu falar muito agressivo já sou tachado de “o preto agressivo”. Isso é o estereótipo. O aprisionamento a que ele nos submete é esse, quando você já me julga sem eu chegar, quando você já me lê inteiramente. Achille Mbembe tem uma frase em que ele diz que nós fomos aprisionados no calabouço das aparências. A gente está aprisionado no calabouço das aparências, isso é muito interessante para se pensar e aí essa performance fala sobre isso.

Luanah Cruz

Olhar e perceber que também a gente forma um grupo, que a gente tá refundando bases de concreto e que nós temos questões muito similares que nos unem, seja especificamente pela questão da performance, a questão da negritude, não de uma negritude, mas das negritudes, o que é bem mais interessante para se pensar. A coletiva como um espaço de criação de novas possibilidades, novas estéticas, mas a criação de um espaço em que a gente resgatasse e criasse ele já de acordo com o que nós estávamos definindo sobre nós.

Severo

Quando a gente fala de autodefinição é eu, Rodrigo Severo, me auto definindo no mundo, propondo outras estéticas, estéticas que eu estou propondo não que outro está propondo por mim, então isso é interessante, a ideia de autodefinição, imagens positivas sobre o meu imaginário. Isso é interessante para todos nós, população

negra, essa ideia da autodefinição.

A gente sabe, no Brasil as pessoas morrem de medo, principalmente a população branca, de ser pensada como o outro, porque sabemos o que acontece com o sujeito quando ele é pensado como o outro. Ele é desumanizado. Ser pensado como minoria é muito difícil, as pessoas não gostam de pensar sobre isso, existe um medo mesmo na população brasileira de forma geral. Ressaltando que a população branca tem medo de ser tratada como minoria. Temos conhecimento do que isso causou e causa do ponto de vista histórico, econômico e social. Todo um processo de exclusão e de marginalização dos corpos.

Esse é um processo que até hoje permanece ativo. Quando eu falei silenciado é justamente isso, não gera um luto coletivo. No Brasil, morre mais gente do que em guerras declaradas em situações de confronto e convulsão social que tem pelo mundo. A gente chora essas mortes, mas aqui não. Por que? Por exemplo, a Judith Butler tem o livro “Quadros de guerra”, onde ela vai falar o seguinte: o que aconteceu em 11 de setembro, todas aquelas imagens foram colocadas para gente na televisão. Ver aqueles copos e ver tudo que aconteceu gerou, na verdade, uma ideia de luto público e a importância desse luto público é que ele gera políticas públicas. Ele faz uma pressão tão grande que é capaz de mudar toda a estrutura social. Se chorássemos publicamente essas mortes do povo preto e do povo pobre, das mulheres e enfim, no próximo ano, a estrutura brasileira não iria matar 29.100 pessoas.

Se na arte não coloca em confronto cultura e estrutura, me parece que não se desestabiliza esse sistema. E penso que uma das coisas mais importantes de se pensar é desestabilizar o sistema a partir de colocar em xeque essas estruturas racistas e sexistas. Quando eu falo assim, por exemplo, macarrão, a cultura que vem à cabeça normalmente é a Itália, os italianos, e quando eu falo feijoada, a referência que vem, lá fora principalmente, é o Brasil! Assim como caipirinha, candomblé, capoeira e é colocado dessa forma porque temos uma memória e temos uma construção de uma identidade nacional que foi construída a partir da subalternidade de determinados os corpos. Então você leva o quer que esses sujeitos produziram e você destitui os verdadeiros produtores. Então é por isso que a capoeira, o candomblé, a pipoca são cultura nacional e não são africanas. Da

mesma forma que quando a gente fala o macarrão, a referência que vem é a cultura italiana. Isso destaca o nível de perversidade da cultura brasileira.

Sandro Cajé

Aproveitando que vocês estão tocando nesse tema que é muito próximo da Necropolítica de Mbembe, isso que você estava agora desenvolvendo me fez lembrar de um outro livro do próprio Achille Mbembe que é “O sair da grande Noite”. Me parece que tem questões que ele recoloca ali que a gente já tinha visto no Franz Fanon, no Aimée Césaire e que há décadas elas estão sendo colocadas e a gente não quer entender, que é essa necessidade que a gente tem de sair da grande noite. Ela está introjetada em nossos espíritos. Essa grande noite se manifesta nos nossos “manos” da periferia. Eu falo dos nossos manos, mas eu me incluo nisso também, porque a gente que é criado nas margens, a gente sabe, nós somos educados para sermos violentos contra nós mesmos. Nós somos violentos contra os nossos vizinhos que têm a pele mais escura, contra a mulher que sai de casa de manhã para trabalhar e usa salto alto. Aqueles comentários que a gente ouve, as piadinhas, as perversidades que visam anular aquilo que existe de vida em cada um de nós. Nós somos treinados para isso, nós vivemos dentro dessa grande noite. Os trabalhos que eu vi e essa trajetória de trabalhos que o coletivo Preta tem realizado mostraram para mim um esforço muito grande de mostrar, de revelar o que é essa grande noite que nós estamos vivendo, que nós vivemos aqui no Brasil e como é difícil sair dela.

Mas nós temos essa dificuldade também, porque nós somos escravos assalariados, nós trocamos a nossa liberdade por um rolezinho no shopping, então tem várias questões assim. O papel do artista é causar esses incômodos, é ter essa coragem de causar incômodos. Para mim, essa importância é muito clara, que eu consigo agora refletir sobre o que é viver sob essa grande noite. Eu tenho feito esse exercício já faz alguns meses, mas eu passei a minha vida inteira nessa grande noite. Cada dia que eu leio ou vejo obras como as que vocês fazem, me ajuda a sair dessa grande noite, eu quero agradecer a você então, pelos trabalhos que vocês têm feito.

Severo

O racismo só se dá quando ele tem o poder de subalternizar o outro.

Luanah Cruz

Não sei se é só uma questão de ter consciência, por exemplo, uma discussão que a gente teve no Coletivo, o que ficou para mim e que não sei se é consciência ou se é tempo. Nos foi roubado muita coisa, mas principalmente nos foi roubado o tempo. E a gente tem que resolver tantas outras demandas que a gente, por não ter esse tempo, acaba carregando o estigma da fortaleza e do acolhimento eterno. Isso é só uma coisa que eu queria pontuar, porque eu acho que tem a ver com isso.

Severo

Outra coisa é que nós homens, e aí estou falando do gênero masculino mesmo, temos que parar e ouvir essas mulheres negras. Temos, inclusive, que entender o que é a pirâmide social brasileira. Nós temos homem branco, nós temos a mulher branca, nós temos o homem negro e nós temos a mulher negra embaixo, na base da pirâmide social. Então, somente essas mulheres, esses sujeitos que são os condenados da terra, como Franz Fanon fala, é que podem dar e reconfigurar novos projetos civilizatórios. São esses que já passaram pela pirâmide, que estão lá na base. Essa mulher, ela sabe o que ela passa, então é necessário nós homens negros, pararmos e ouvirmos essas mulheres negras, quais são as reivindicações delas. Apesar de nós homens estarmos sujeitos a todos esses variados tipos de opressão e crime, não devemos hierarquizar opressões, mas essas mulheres estão na base, elas têm outra realidade que muitas vezes não conseguimos enxergar, porque nós somos homens apesar de tudo. Por mais que eu faça um exercício de alteridade, são elas que devem pautar as questões e devemos estar aqui segurando na mão delas dizendo que estamos juntos.

Sandro Cajé

Concordo, mas quando eu falo que muitas não conseguem ver, penso o seguinte: a condição de vida aliena, então quando você vê, por exemplo, manifestações na Paulista, e são manifestações pelos direitos, e quando você entrar no metrô, tem mais gente dentro do metrô despreocupada com os direitos do que as pessoas que

estão lá na frente do MASP lutando pelos direitos. Eu digo nesse sentido de alienação. A dor é a mesma para todos nós, mas sempre a mulher, principalmente a mulher negra, é que está mais exposta à ela. Estou dizendo isso porque eu vi alguns casos.

Eu morei na Cidade Tiradentes, eu sou morador da cidade Tiradentes desde 1986, eu vi muita coisa na periferia e são coisas muito tristes, mas eu acredito que os filhos delas, os netos delas estão vindo com uma outra visão de mundo, uma outra percepção de mundo e eu vejo isso nos Saraus das periferias, quando eu vou mostrar ou realizar algum trabalho. Eu vejo meninas de 14 e 15 anos falando coisas que mulheres adultas não falam. De confrontar o machismo principalmente.

Severo

Uma coisa extremamente importante a partir de sua fala, Sandro, é que devemos tirar, abolir essa ideia de que a mulher negra é um sujeito passivo, ela não é. Elas têm um papel fundamental na ideia da escravidão, no sentido de resistência. Essa mulher foi capaz de envenenar os homens brancos, essa mulher foi capaz de matar seus próprios filhos para poder evitar que eles passassem pela escravidão, essas mulheres foram capazes de resistir, de fazer guerrilha. Essas mulheres, até quando foram estupradas, elas gritaram e disseram: a gente não aceita ser subordinada. Essa compreensão é importante porque a sociedade quer a toda hora jogar essas mulheres na chave da passividade. Essas mulheres não foram nada passivas do ponto de vista histórico. Eu gosto sempre de romper com essa visão, que está sempre de tocaia em nossos discursos, para colocar essa mulher como agente histórico, ela tem história, ela é ativa demais então tem um protagonismo importante aí, das mulheres negras, que tem que ser ouvido. Nós ainda caímos nessa armadilha de considerá-las passivas, mas essas mulheres reconfiguram o mundo, são elas que estão lá, na linha de frente em vários sentidos.

Antonio Rodrigues

Para finalizar o encontro, agradei em nome dos organizadores, Artur Matuck, Sandro Cajé, Renato Galvão e Patrícia Faria. Com relação ao trabalho desenvolvido pelo coletivo, fiquei impressionado pela forma como vem evoluindo e tem se tornado

importante. Os comentários dos ouvintes no chat da plataforma onde se realizou o encontro reiteram tal percepção. As questões abordadas no encontro são todas tão intrincadas e com suas complexidades inerentes, por isso é importante incluir múltiplas falas e pontos de vista. Não se pode excluir uma ou outra em favor de tudo que se propõe. Tem-se que cuidar desses momentos em que uma voz pode embargar a outra no sentido de desconstruí-la. Esse processo tem que ser muito aberto e há que se estar muito atento, e como o coletivo tem uma prática performática, uma atitude performática – própria de uma presença que expressa – acaba por constituir uma forma de apresentação que dá conta disso muito bem.

De saída, uma situação, de certa forma assustadora, se mostrou evidente, pois as pessoas que compõem o grupo são muito potentes, tanto na voz como na presença, nos trabalhos e nos estudos, o que deixa a todos muito bem impressionados. Nesse sentido, a gratidão que verbalizei se estende ao fato de eles estarem fazendo esse trabalho, mesmo em face dessa situação pandêmica, porque tudo que nos cerca ultimamente está muito desanimador. São tantas questões, todas importantes, quando se pensa a respeito de práticas para um melhor processo civilizatório que, nessas condições de regressão a práticas e pensamentos que se pensavam superadas por serem por demais desconectadas com o sentido da vida na terra, tudo se torna desanimador. Então, quando se depara com pessoas como as que integram o coletivo Preta Performance, trabalhando e produzindo, dá um certo gás novo, uma certa vontade de superar e não entrar nesse agonismo e ceder a injunções que se beneficiam disso. A partir disso, é possível pensar que se tem algum tipo de possibilidade de superação, que não se pode simplesmente ceder. Então, lembrando uma prática do coletivo Preta Performance que é absolutamente necessária, que diz respeito às palavras que definem gêneros, algo que carece de uma mudança urgente na sintaxe para retirar seu aspecto identitário, redutor, heteronormativo e impreciso, como Rodrigo lembrou do termo “pretogays” como outra gramática no lugar do português, conforme dito por Lélia Gonzales, finalizei com um “Muito obrigado a todes!”.

2.3.2 Coletivo Artigo Quinto: *Ninguém Cala Ninguém*

A “Semana de Arte Contra a Barbárie” foi uma intervenção urbana ocorrida em São Paulo nos dias 11 a 18 de fevereiro de 2020, em frente ao Theatro Municipal, o mesmo endereço que abrigou a remota Semana de Arte Moderna de 1922⁴³³. Constituiu-se de uma manifestação estética de cunho político declarado e, nesse sentido, contou com variadas formas de apresentações artísticas, de expressão pessoal e coletiva. Uma das características dessa intervenção, que a destaca para entrar como estudo nesta tese, foi a grande presença de pessoas ligadas ao universo das produções culturais que normalmente têm a militância política como um adendo de seus trabalhos. Sendo assim, tanto artistas conhecidos quanto figuras políticas, educadores e produtores culturais estiveram presentes. Tal fato chama-nos a atenção para o aspecto que permeia este trabalho: a contraposição entre a intervenção como forma de manifestação das bordas emergentes e as intervenções que derivam de pautas institucionais, leia-se, nesse caso, políticas partidárias.

Algumas das intervenções analisadas neste trabalho destacam-se de forma evidente por essas características, mas a Semana de Arte Contra a Barbárie parece romper com uma forma que, de início, já estaria determinada pela sua conformação genérica, qual seja, uma intervenção de uma elite branca com amplos recursos. Esse conteúdo formal, já de saída, liga o evento às maneiras de construção simbólica e comunicacional que operam na formação da opinião pública para uma luta circunscrita na manutenção de territórios constitucionalmente definidos. O rompimento, num sentido de operar também o reconhecimento intersubjetivo, seria então dado pelas singularidades dos acontecimentos intersticiais que a estrutura aberta e de manifesto do evento permitiu e que está subscrito à militância política dos artistas envolvidos e pela ampla participação da classe teatral, experiente em organizar e articular poeticamente ações de resistência.

O evento apresenta-se como um “manifesto” porque sua forma de

433 A Semana de Arte Moderna de 1922 deflagrou experimentações formais e assuntos de um Brasil nas bordas do capitalismo, capturado numa exposição de pinturas, conferências, declamações de poemas e apresentações musicais. Gravitaram aqueles dias desde o palhaço Piolin até Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Heitor Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e Graça Aranha, entre outros e outras na esteira das festividades em comemoração ao centenário da independência do país.

apresentação, embora se ampare amplamente nos recursos estéticos da dança, do canto etc., caracteriza-se mais pelo mecanismo discursivo e performativo da presença em praça pública do que pelo ato performático em si de uma manifestação pública. Isso diz respeito a uma forma de presença que se ampara mais nos paradigmas comunicacionais do que nos estéticos para fazer valer sua reivindicação. Essa tensão é um dos norteadores das análises. A Semana foi organizada pelo coletivo Artigo Quinto⁴³⁴ e as ações foram realizadas sempre na hora do almoço em frente à escadaria externa do Theatro Municipal de São Paulo. Seu aspecto geral é o de uma maratona cultural que congrega artistas, militantes e público em geral em um movimento que flui livremente em torno de um sentido político definido e de um sentimento coletivo que varia entre afetividade, transgressão e euforia.

Imagem 105 – Intervenção do coletivo Artigo Quinto na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo, fevereiro de 2020



Fonte: Carlos Baldim. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2020/03/arte-acao-e-afeto-na-trincheira/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

434 O coletivo Artigo Quinto foi criado em julho de 2019, em Belo Horizonte, por Tatiana Rubim, para atuar na mobilização, debate e defesa da liberdade de expressão. Inspira-se no Artigo 5º da Constituição Federal (CF) de 1988, que conta com 78 incisos que determinam quais são nossos direitos fundamentais, como a Igualdade de Gênero, a Liberdade de Manifestação do Pensamento e a Liberdade de Locomoção, que têm como objetivo assegurar uma vida digna, livre e igualitária a todos os cidadãos de nosso País (SEMANA, 2020).

2.3.2.1 *Semana de Arte Contra a Barbárie*

A Semana se inspirou no manifesto “*Arte contra a Barbárie*”⁴³⁵, movimento de interlocução entre integrantes de várias companhias teatrais de São Paulo, a partir de 1989, em que defendiam a contraposição, por intermédio de práticas artísticas, das diversas faces sob as quais a barbárie se apresentava como tentativa de forjar uma política de desvalorização cultural, dominação e exploração. Da interlocução surgiu, em abril de 1999, um texto do manifesto assinado por sete companhias.

O evento de 2020 procurou focar seus esforços na crítica contra o desmonte da cultura e nos casos e tentativas de recrudescimento da censura, em decorrência do apoio a esse tipo de interdito dado pelo governo eleito a partir do *impeachment* da Presidente Dilma Rousseff em agosto de 2016. A imagem 105 mostra um dos momentos em que um público voluntário, ocupando as escadarias do Theatro Municipal de São Paulo, segura cartazes com descrição de setores sob ou em vias de serem censurados. Também apresenta a faixa com a frase manifesto que se destacou pela sua performatividade, fazendo com que o evento todo tenha, para além de sua forma, uma característica de *Speech act*⁴³⁶.

Para formalizar-se como intervenção urbana, o evento congregou de modo estratégico dois tipos de proposições: uma ligada à história e ao próprio espaço da cidade, que diz respeito à temporalidade – duração de uma semana – e à localidade expandida – além do centro ocupou outros locais na própria cidade de São Paulo –, e outra a um capital cultural diversificado, integrado e sob ameaças de retrocesso, o que representou o interesse e a participação de grande número de protagonistas da cultura cuja carreira é marcada por um ativismo latente⁴³⁷. De maneira crítica, a

435 O movimento Arte Contra a Barbárie surgiu em São Paulo, em abril de 1999, lançado por sete companhias de teatro da cidade (Companhia do Latão, Folias d'Arte, Tapa, Parlapatões, Patifes e Paspalhões, União e Olho Vivo, Pia Fraus e Centro Cultural Monte Azul). Contra a mercantilização da cultura, ressuscitou o espírito mobilizador da chamada classe teatral, a exemplo dos anos de 1960 e início dos 1970, quando a militância política dominava os palcos. Foi uma expressão mais ou menos consciente e organizada da avaliação dos rumos impostos pelo neoliberalismo à produção cultural no Brasil. As manifestações da barbárie em São Paulo – que vão desde a multiplicação dos números que quantificam a população supérflua até a submissão ostensiva do aparelho de Estado aos interesses do capital – levaram alguns artistas de teatro a conversar sobre esse estado de coisas ao longo de 1998. Em sua terceira edição, em 26 de junho de 2000, o ato superou divergências estéticas e ideológicas, vinculou-se a outras áreas (cinema, dança) e atraiu intelectuais como o geógrafo Milton Santos, o filósofo Paulo Arantes e a psicanalista Maria Rita Kehl (COSTA, s.d.; SANTOS, 2000).

436 *Speech act* é a denominação dada ao projeto filosófico de John Langshaw Austin que concebe a linguagem como ação.

437 Durante seus oito dias de realização, passaram pelo evento importantes nomes da música, do

análise se atentará a isso, porque entendemos que essa latência tem um teor de potencialização do evento que pode, portanto, influir em sua forma estética, da qual redundaria um ato comunicativo *tout court*.

A Semana de Arte Contra a Barbárie traz como intervenção urbana a defesa de formas constitucionais de relação e de legalidade. Sua força principal está na conjunção de protagonistas da cultura e atores sociais de ampla identificação com as narrativas contra hegemônicas. Por um lado, isso pode representar a ideia de “fábrica do sensível”, de Rancière, ao condicionar as participações apenas a um entrelaçamento de pluralidades de atividades consensuais, mas, por outro, ao permitir ações mais transgressoras com o acolhimento de narrativas plurais e de elementos que orbitam o evento de forma imprevisível, implica na revisão dos modos de participação, que são “sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço possível” (RANCIÈRE, 2009, p. 63). Um dos caminhos para a análise foi identificar, no cruzamento do ordinário com o extraordinário, momentos de criação e de expressão que produzem legitimidade e que sempre causam uma certa tensão. O evento aconteceu num momento político local controverso e favorável a retrocessos, mas também muito fértil, num sentido mais geral, devido a rupturas da normatividade – esgarçamento das processualidades artísticas, movimentos sociais ampliando pautas para questões de gênero e racismo que, entre outros, representam a voz de pessoas excluídas do processo democrático, que buscam ocupar os espaços de direito na sociedade, implemento de uma literatura feminina negra e dos povos originários – com emergências de formas de vida social que se renovam em busca de sobrevivência.

Para demonstrar sua capacidade de construir conhecimentos e ações políticas efetivas, não só com sua força performativa, mas também com o que aparece somente à revelia das intencionalidades e processos, abordaremos esse evento primeiro pela análise formal e pelo contexto histórico e social do qual faz parte – sua temporalidade e espacialidade – e depois pelas singularidades que

teatro, do cinema, do circo e da dança, como Sérgio Mamberti, Chico César, Guto Lacaz, Cássio Scapin, Banda Mirim, Grupo Caixa de Imagens, Pascoal da Conceição, Christiane Tricerri, Rubens Caribé, Negrvat, Chico Salem, Mc Kunumi, Olívio Jekupé, Banda Poin, Cia do Feijão, Teatro Cartum, Paulo Freire, Circo Mínimo, Orquestra Mundana Refugi, Orquídeas do Brasil, Grupo Dyroa Baya, Kaique Theodoro, grupo Guarani de Parelheiros, Sussurro Poético e muitos outros. Todos comprometidos com a proposta embasada no artigo 5º da Constituição Federal (CATRACA, 2020).

escapam ao previsível e nos apresentam conteúdos que podem ser vistos como acontecimentos dentro do acontecimento. Duas características se destacam nessa espécie de embate político-social-cultural que representou a Semana, uma que se refere aos grupos que participam de projetos institucionais com acesso a financiamento, portanto, sendo elementos-chave no modelo político estabelecido, e outra que se define pelas resistências cujas táticas flertam com a ilegalidade em seus termos. Para compreender melhor o evento sob essa perspectiva, as análises também se ajustaram a uma realidade que vai além dos recursos analíticos de uma perspectiva individual ao aportar conteúdos de uma conversa com um dos idealizadores do evento, Américo Córdula, que contou com a participação de colegas pesquisadores.

Imagem 106 – O público ocupou o centro de Belo Horizonte (MG) em protesto articulado pelo coletivo Artigo Quinto contra a censura. Minas Gerais, 2020



Fonte: Divulgação/Arte contra a Barbárie.⁴³⁸ Disponível em:

438 Algumas cidades do interior de São Paulo – Campinas, São José do Rio Preto, Mairiporã, São José dos Campos, Piracicaba, Ribeirão Preto, Jacareí, Matão, Americana, Sorocaba, Capivari, Suzano, Franco da Rocha e Francisco Morato - e também de outros estados – Belo Horizonte, Minas Gerais e Crato, no Ceará - aderiram à ideia e estão organizando ações engajadas com o mote da Semana: arte livre para todos. Verifique também: Semana de Arte contra a Barbárie 2020 - Muito além do centro de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?>

<https://soubh.uai.com.br/agenda/arte/semana-de-arte-contra-a-barbarie>. Acesso em: 10 mai. 2022.

2.3.2.2 *Conversa com Américo Córdula*

Conforme indicamos, a conversa com artistas envolvidos nas intervenções analisadas é parte importante de nossa metodologia, por isso, tivemos a honra de conversar com Américo Córdula, artista e pesquisador com vasta experiência em consultoria e gestão de políticas culturais. A conversa se realizou *online*, pela plataforma *Google Meet*, no dia 04 de março de 2021, durante a fase mais intensa da pandemia da COVID-19. Entre variados assuntos de sua vasta experiência e vivência como pesquisador, Américo nos auxiliou a compreender os meandros da produção e nos legou parte de sua visão sobre o acontecimento da Semana de Arte contra a Barbárie em seu conjunto e, em específico, de um acontecimento dentro dela que é o surgimento da frase “Ninguém Cala Ninguém”, conceito performativo que erige um significado capaz de sintetizar o evento e afirmar sua relação entre política e estética.

[v=xNIOByk1ohc&list=PL0xqKkLPEd6EBBOnAW7DnxnWPz9nVYtmZ&index=3&ab_channel=MovimentoArtigoQuinto](https://www.youtube.com/watch?v=xNIOByk1ohc&list=PL0xqKkLPEd6EBBOnAW7DnxnWPz9nVYtmZ&index=3&ab_channel=MovimentoArtigoQuinto). Acesso em: 23 abr. 2022.

Imagem 107 – Flyer produzido para a conversa com um dos idealizadores da reedição da Semana da Arte Contra a Barbárie. São Paulo, 2021

	<p>SEMANA DE ARTE CONTRA A BARBÁRIE - 2020</p> 
<p>Américo Córdula, Ator, Gestor Público, Consultor em Políticas Culturais e com formação acadêmica em Ciências da Computação.</p> <p>ANTONIO RODRIGUES Conversa com AMÉRICO CÓRDULA</p> <p>Quinta feira 04/03/2021 às 17:00</p> <p>https://meet.google.com/rty-yrby-okp</p>	<p>Intervenção do coletivo Artigo Quinto - Escadaria do Teatro Municipal de São Paulo, 02 de 2020. Foto Carlos Baldim</p> <p>Uma espécie de aquilombamento, a Semana de Arte contra a Barbárie de 2020 foi proposta pelo ator Américo Córdula. Evento realizado pelo coletivo Artigo Quinto nos dias 11 a 18 de fevereiro de 2020, sempre na hora do almoço, em frente a escadaria externa do Teatro Municipal, em São Paulo, onde esteve participando diversos artistas, como uma maratona cultural. O evento procurou focar seus esforços nesse evento em um espaço de crítica contra o desmonte da cultura e os casos e as tentativas de censura, alguns perpetrado e outros ameaçados em decorrência do apoio a este tipo de interdito pelos governos impostos a partir do golpe de estado contra o governo da Presidente Dilma Rousseff em Agosto de 2016.</p>

Fonte: Arquivo pessoal.

Américo Córdula, pesquisador do Programa Diversitas da FFLCH- USP, tem uma carreira bastante sólida ligada às políticas públicas⁴³⁹, mas sua vida vinculada ao mundo teatral modula suas perspectivas no campo da intervenção urbana por uma espécie de flerte com as transgressões. Essa contradição apresenta de saída a mesma questão que a Semana de Arte Contra a Barbárie e faz contraponto com outras intervenções analisadas neste trabalho que são marginais, que não são derivadas de políticas públicas e que se determinam como processos de resistência em um nível bem mais complexo porque está ligado à própria condição de sobrevivência.

Sabemos que as políticas públicas se diferem de acordo com cada gestão das instituições da cultura, por exemplo, na época em que Américo estava mais ativo, o Ministério da Cultura estava sob a gestão de Gilberto Gil e talvez tenha sido um dos períodos com melhores expectativas em relação à cultura no Brasil.

⁴³⁹ Principalmente como gestor em políticas públicas no extinto Ministério da Cultura. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/2813/>. Acesso em: 16 mai. 2022.

Acompanhando esse período na cidade de São Paulo, percebe-se que a atividade artística e as intervenções na cidade continuaram com suas tensões, como as apresentadas nas análises das ocupações, mas apostava-se nesse viés cultural, se não como uma saída, como um incremento às soluções democráticas para alguns conflitos e questões inscritas nos movimentos sociais, por exemplo, as que dizem respeito à distribuição, à inclusão social e às lutas por reconhecimento e o país todo aparenta ter tido um momento de apreensão dessa circunstância.

Nossa prática de entrevista e conversa propõe deixar o convidado livre para fazer o percurso que achar interessante, principalmente dentro das questões que envolvem a intervenção urbana, a arte de rua e a troca dentro de uma intersubjetividade que possa surgir. Considerando que um dos pontos importantes desta tese e que estabelece uma camada secundária, mas ativa, nas formas de análise diz respeito a acontecimentos, inopinados, imprevistos, o que se chama acontecer no acontecimento, ideia que vem da filosofia francesa, como exemplo o surgimento da frase “Ninguém Cala ninguém” no interior da Semana de Arte Contra a Barbárie, a interlocução com o entrevistado procura fazer emergir esses rastros, esses resquícios que a análise solitária do evento não daria conta. Sobre o surgimento do movimento Arte Contra a Barbárie, Américo nos esclarece que:

No ano de 1999 em São Paulo, surgiu o primeiro manifesto “Arte contra a Barbárie” Esse movimento era o seguinte: todo mundo que tinha seu grupo de teatro queria ter um cantinho, um lugar para chamar de seu, então a gente começou a se reunir no TUSP toda segunda-feira. O dia que normalmente as pessoas que fazem teatro têm folga. Nessas reuniões, a gente começou a pensar em por que não propor criar uma lei de fomento ao teatro para os grupos terem um espaço. Isso levou longos quatro anos. Em 2000, o Zé Celso [José Celso Martinez Corrêa], do Teatro Oficina, apoiou essa proposta, então começou a engrossar o caldo de pessoas importantes, tais como Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Walmor Chagas. Muita gente então participou desse movimento do “Arte Contra a Barbárie” que redundou na lei de fomento ao teatro⁴⁴⁰ (informação verbal).⁴⁴¹

440 Para um conhecimento mais geral desse processo, ver o excelente artigo “Arte, ação e afeto na trincheira”, de Valmir Santos, em seu site de crítica teatral, o Teatrojornal. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2020/03/arte-acao-e-afeto-na-trincheira/> . Acesso em: 28 abr. 2022.

441 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

Imagem 108 – Ato do movimento Arte contra a Barbárie, em junho de 2000, no Teatro Oficina, São Paulo



Fonte: Lenise Pinheiro, 26 jun. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200006.htm>. Acesso em: 10 mai.2022.

Segundo Américo, pela primeira vez houve uma mobilização da categoria com o objetivo de criar uma lei para o Teatro⁴⁴², que continua em vigor até o presente momento de elaboração desta tese. Com a eleição do presidente Lula, em 2003, o cantor Gilberto Gil, do Partido Verde, assumiu o Ministério da Cultura (MinC). Na reestruturação do MinC, foi criada a Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (SID), tendo o ator Sérgio Mamberti como secretário. Sob sua gestão, foi criado um seminário chamado “Cultura para Todos”, que percorreu 11 estados brasileiros. Esse seminário operava uma espécie de “escutatório”, como os encontros com mestres

⁴⁴² A Lei Municipal de Fomento ao Teatro (Lei Nº 13.279 - 8 de Janeiro de 2002), da cidade de São Paulo, instituiu o Programa Municipal de Fomento Cultural direcionado ao campo do teatro, coordenada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que tem como objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e do seu campo de estudo, assim como o melhor acesso da população da cidade ao mesmo.

de culturas regionais, e também delineava o que o Ministério podia oferecer. Trabalhando como voluntário, Américo Córdula auxiliou na elaboração de políticas para a cultura popular através do “Seminário de Políticas Públicas para Cultura Popular”⁴⁴³.

Primeiro, criamos uma metodologia participativa porque a gente queria perguntar para o mestre quais são as necessidades. Nossa metodologia era muito bacana, baseada em três perguntas: O que está bom, o que está ruim e o que pode melhorar. Nós gravávamos tudo e depois transcrevíamos e isso virou a base para a gente criar o seminário que teve a participação dos mestres. (informação verbal).⁴⁴⁴

A sucessão presidencial de 2018 colocou no poder um governo que possibilitou o recrudescimento da censura. Em 2019, Córdula participa do movimento Artigo Quinto, coletivo de integrantes e simpatizantes do teatro cujo primeiro trabalho foi a elaboração de um “censurômetro”, uma planilha com tudo que estava sendo censurado. Segundo Córdula, foi um grande movimento com mobilização no Congresso Nacional. Com a extinção do MinC, Roberto Alvim assume como Secretário Especial da Cultura no Brasil⁴⁴⁵ e propõe lançar um programa referendado pela Semana de Arte de 1922. Córdula, então, propôs ao coletivo Artigo Quinto fazer uma contraposição a essa proposta do ministro e recriar a “Semana de Arte Contra a Barbárie”. Dessa vez na forma de uma intervenção urbana, ocupando uma área pública da cidade.

A gênese do coletivo Artigo Quinto é a censura, então a minha sugestão de fazer a “Semana de Arte Contra a Barbárie” foi uma espécie de delírio. Eu estava indignado com tudo que estava acontecendo que eu lancei um post no WhatsApp: já que o secretário especial da Cultura do Brasil⁴⁴⁶ vai fazer a semana de arte moderna, porque esse era o tema dele [...]. Então propus: Vamos fazer a Semana de Arte Contra a Barbárie! O pessoal, então, se lembrou do movimento de 1999 e quiseram entender o que seria. Propus que

443 Para mais informações, ver o excelente artigo de Américo Córdula intitulado “As ousadias de Mamberti nas políticas culturais”, de 29 jan. 2021. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2021/09/as-ousadias-de-mamberti-nas-politicas-culturais/>. Acesso em: 10 mai. 2021. O artigo foi publicado alguns meses após nossa entrevista. Esperamos ter contribuído para inspirar o autor a registrar esse capítulo importante da história cultural brasileira.

444 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

445 Criado em 1985, o Ministério da Cultura (MinC) foi extinto em 1º de janeiro de 2019, a partir da reforma administrativa do governo recém-empossado, pela medida provisória nº 870, publicada em edição especial do Diário Oficial da União.

446 Grifo nosso referente a exclusão de denominações que registrem historicamente autores ou simpatizantes da censura.

tínhamos de ocupar a frente do Theatro Municipal de São Paulo, durante o período da semana de arte de 22, que é de 11 a 18 de Fevereiro, com um trabalho colaborativo convidando artistas. Combinamos então de marcar um *brunch* na oficina cultural Oswald de Andrade na rua Três Rios. Na ocasião, cada um levou uma comida e, para nossa surpresa, tínhamos conseguido mobilizar 100 pessoas e eu apresentei a ideia. No geral, tínhamos um mês para fazer e organizar tudo. Começamos a convidar os artistas, que toparam, tais como Chico César, Fabiana Cozza, os grupos de teatro. A ideia era essa: todo dia, de meio-dia às duas da tarde, estaríamos em frente ao Theatro Municipal, faça chuva ou faça sol, para falar sobre as bandeiras do artigo 5º que trata da censura. Nós criamos a frase “Ninguém Cala Ninguém”, assim como aqueles cartazes que registravam tudo que foi ou estava sendo censurado, inclusive, por exemplo, o Ailton Krenak estava sendo censurado (informação verbal).⁴⁴⁷

Em se tratando de acontecimentos que surgem em paralelo às nossas elaborações, perguntamos a Américo a respeito da frase que virou um dos principais motes da intervenção: “Ninguém Cala Ninguém”, se ela surgiu antes ou se aconteceu no decurso do acontecimento:

A frase nasceu desse processo criativo das palavras de ordem, que às vezes é o assunto principal, às vezes deriva de alguma sonoridade que acontece no decorrer do evento. Começamos então a escrever as ideias que vinham e que apareciam e essa ganhou força. É como a torcida do time de futebol, virou um pouco isso⁴⁴⁸.

447 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

448 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

Imagem 109 – Participantes da primeira reunião da Semana da Arte Contra a Barbárie, à sombra do Ficus, no pátio da oficina cultural Oswald de Andrade, na rua Três Rios, São Paulo, em janeiro de 2020



Fonte: Teatro Jornal. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2020/03/arte-acao-e-afeto-na-trincheira/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

O movimento era aberto para quem quisesse participar, havia muito trabalho de recolher frases, produzir faixas e cartazes, organizar as ideias, as ações e, “no decorrer do ato, as pessoas começaram também a querer segurar os cartazes e escolhiam entre os disponíveis que havíamos feito com a figura do negro, do índio, do presidente Lula e enfim. As pessoas começaram a fazer parte, eu acho que isso os aproximou bastante (informação verbal).⁴⁴⁹ A programação contava com uma série de performances e cortejos pela cidade, provocando, chamando as pessoas para a falta de sentido da volta da censura à liberdade de expressão.

Foi muito interessante porque nesses grupos de WhatsApp e outras redes a gente fica distante, mas quando a gente se encontra, como fizemos, para juntar as vontades, todo mundo colaborando, costurando, colando, desenhando, pintando, tendo ideias juntos

⁴⁴⁹ Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

então, surgiram muitas coisas novas disto. Mas o que foi mais importante, no meu ponto de vista, é que criou um senso de união e de cooperação, onde as pessoas começaram a se importar com as questões relacionadas com a cultura, que só pioraram a partir de então. Foi interessante porque a gente se mobilizou tanto que criou coisas importantes a partir disso como a lei Aldir Blanc⁴⁵⁰. Essa lei é de certa maneira uma continuidade da Arte Contra a Barbárie, desse espírito de união para conseguir recursos. Para se ter uma ideia, do tamanho da Aldir Blanc, foram alocados três bilhões de reais. (informação verbal).⁴⁵¹

Esse panorama traz um dado muito interessante entre a produção da Semana de Arte Contra a Barbárie e a lei Aldir Blanc, que é o fato de o coletivo Artigo Quinto aparecer como uma espécie de mediador entre a categoria dos artistas e as instituições públicas. Como essa lei pretendia atingir um público menos acostumado a ter seu projeto contemplado pelas políticas públicas, Córdula, experiente na elaboração de projetos dessa natureza, previa que esses artistas teriam dificuldade de participar dos editais com seus códigos. Essa mediação acabou por trazer mais conscientização a respeito de políticas públicas para a cultura e outros direitos. Os meandros de uma política de promoção cultural, assim como de uma produção de grandes dimensões dentro da cidade, incluem estabelecer zonas de contato com diversas camadas sociais, sendo que as principais delas, por se constituírem como elemento repressor e coibidor, são as próprias instituições públicas. Nesse sentido, a mediação de articuladores simpáticos à participação das camadas menos favorecidas de artistas nos projetos de lei, e experientes com a gestão de políticas públicas é fundamental.

A partir dessa lei, eu tenho visto que a quantidade e diversidade de apresentações, de saraus, de performances que foram feitas com esses recursos de uma maneira emergencial, acabou sendo uma continuidade de uma política que foi interrompida. Estou falando isso porque eu trabalhei para a Câmara de Deputados, com a Comissão de Cultura, com outros colegas como o Célio Turino, o pessoal aqui de São Paulo, do Rio de Janeiro, do Brasil inteiro para que essa lei saísse. Então, acabou que ela tem um pouco do DNA da Arte Contra a Barbárie que a gente precisa reconhecer. Mas a ideia original da lei, não era, em princípio, produzir, mas, enfim, permitir que as pessoas que trabalham com cultura pudessem ter dinheiro para

450 A Lei Nº 14.017, de 29 de Julho de 2020, dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020.

451 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

comer (informação verbal).⁴⁵²

2.3.2.3 Bastidores da Semana

Em princípio, parece-nos que a Semana estourou, de repente, em contraponto ao novo movimento de censura frente a uma geração que tem experimentado um pouco de liberdade e participação na vida pública através de ativismos variados, mas, ela teve como vimos uma gestação bastante longa e sólida apoiada nos referenciais e experiências com gerenciamento cultural de Américo e de agentes referidos como Regina Galdino, Célio Turino, entre outros.

O que também impressiona no contexto da Semana são seus protagonistas, produtores e artistas conhecidos das mais variadas áreas que se dispuseram a participar da organização e da programação do evento. Alguns artistas são ativistas em tempo integral e sempre fazem ações, criações e publicam em suas plataformas como resistência à censura e às condições que a política pública impõe ao trabalho com cultura.

Quando a gente faz aquela reunião na praça da [Oficina] Oswald de Andrade, já estava a turma que conhece artistas de todos os campos, por exemplo, o Benjamim Taubkin e a Magda Pucci que conhecem todo mundo da música. Após isso, fomos ligando e todo mundo gostou da ideia. Eu acho que, apesar de minha experiência e conhecimento desse universo da cultura, foi uma espécie de egrégora que aconteceu ali, de pessoas que foram disponibilizando seus contatos e ideias. Tinha muita gente com experiência que colaborou na assessoria de imprensa, a gente conseguiu banners e outras formas de comunicação. O Guto Lacaz fez um cartaz, Arte Contra a Barbárie, na verdade é uma obra de arte lindíssima, com ela fizemos um Lambe-Lambe e saímos distribuindo. Então foi assim, foi um momento mesmo em que as pessoas foram dizendo, eu posso isso! (informação verbal).⁴⁵³

452 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

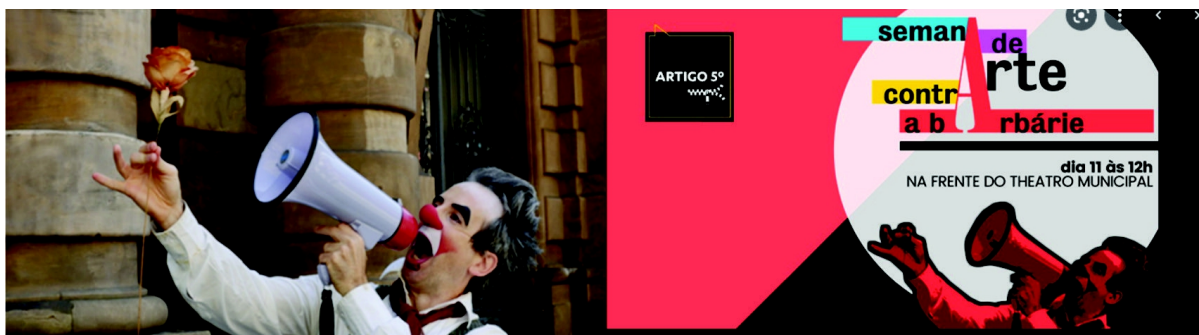
453 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

Imagem 110 – Cartaz criado pelo artista paulistano Guto Lacaz para o evento
Semana da Arte Contra a Barbárie. São Paulo, 2019



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 111 – Montagem com o cartaz do evento Semana da Arte Contra a Barbárie, inspirado em fotografia do ator Daniel Warren, como o palhaço Schnier, em frente ao Theatro Municipal. São Paulo, 2020



Fonte: Foto de Débora de Proença.

A Semana de Arte Contra a Barbárie demonstra uma aglutinação de vários ideários, como se todos se dispusessem também a agir a partir de um centro, um grupo que propôs uma forma de ação, o que curiosamente demonstra um apelo à legalidade, à forma hierárquica, à ordem que denotam um movimento da classe média bastante consistente. Mas considerando a importância e a agenda desses artistas, é uma vitória muito grande para os organizadores que conseguiram com que essas pessoas se interessassem e participassem do evento. Segundo o relato de Córdula e de Magda Pucci também responsável pela curadoria do evento, os artistas convidados em princípio eram todos amigos, conhecidos dos organizadores, de um certo nicho cultural não muito conhecido, e depois se expandiu, as ideias foram surgindo, mas muita gente já tinha suas performances e elas ligavam.

A performance do “Carnaval Sombrio”, por exemplo, cai como uma luva na Semana de Arte Contra a Barbárie. Teve muitos poetas de rua que apareceram lá. Do meu ponto de vista, essa coisa de ir para a rua foi a coisa mais legal. A gente estava ali no Theatro Municipal que é o primeiro equipamento de porte de São Paulo, desde 1911, um marco referencial, mas aqueles equipamentos todos que estavam ali não nos foram dados, não tivemos nenhuma ajuda da Prefeitura ou da Secretaria de Cultura, a gente conseguiu tudo entre nós. Aproveitamos essa coisa de que a rua é o lugar onde a gente se comunica mesmo, que as pessoas podem trocar experiências, por exemplo, teve gente que acompanhou todos os dias, gente que trabalha na região e vinha comer o seu sanduíche assistindo uma performance (informação verbal).⁴⁵⁴

454 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

Imagem 112 – Visão geral do evento “Semana da Arte Contra a Barbárie” com destaque da frase “Ninguém Cala Ninguém”. São Paulo, fevereiro de 2021



Fonte: Publicação do Mídia Ninja.

Imagem 113 – Visão geral de evento em um momento específico da declaração do manifesto do Artigo Quinto. São Paulo, fevereiro de 2021



Fonte: Publicação do Mídia Ninja.

As imagens desse ato contra a barbárie, publicadas em meios digitais como o Teatrojornal⁴⁵⁵, somente nos possibilitam imaginar sua sonoridade, mas revelam o princípio performático da ação, onde o uso dos dispositivos utilizados, na forma gráfica e corporal, integra outros elementos expressivos locais e revela, em síntese, uma forma de intervenção artística que evidentemente conjuga estética e política. Embora fundada num ato comunicacional com conceitos e signos fluindo, eles são direcionados. As formas discursivas sob modelos paradigmáticos sempre tendem a imprimir ao ato e à apreciação pública leituras de certa forma limitadas. Ato assim, ao mesmo tempo públicos, mas fechados em certas conotações classistas, normalmente são refratários aos acontecimentos inesperados, àqueles que vêm da transgressão mesmo da normalidade. A força performativa desse tipo de intervenções produz um movimento de bastidores que reverbera nas ações políticas sociais, conforme Córdula expôs, pela junção de pessoas com vozes capazes de atuar e interferir na produção de leis e afins, mas é pouco eficiente na revisão dos modos de distribuição e participação.

455 Para maiores informações: cf. Teatro Jornal. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br>. Acesso em: 23 mai. 2022.

Imagem 114 – Registro do interior da intervenção na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 2020



Fonte: Foto de Antonio Rodrigues.

Imagem 115 – Manifestantes segurando cartazes gritam palavras de ordem na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 2020



Fonte: Foto de Antonio Rodrigues.

O sentido de forma artística na intervenção está sempre em deslocamento. Fatores externos, principalmente seus registros, estão sempre reconfigurando a leitura em outras camadas e outras associações. É interessante observar, por exemplo, a modificação que acontece em relação à leitura das imagens onde aparece a mordança de tecido preto que teria o sentido de calar a voz. Com o aparecimento da pandemia da COVID-19, um mês após esse evento, o uso de máscaras faciais foi generalizado, logo, esse elemento torna-se ambíguo em leituras posteriores e pode perder seu referencial de censura. Nas imagens 114 e 115 vemos a atuação do jornalista Celso Curi falando no famoso “boca de lata” segurado pela criadora do coletivo Artigo Quinto, Regina Galdino, e também apresentações musicais em meio aos protestos contra a censura nos cartazes com palavras de ordem. O objetivo de nosso registro foi demonstrar, entre outros, os sentidos de afetividade, transgressão e euforia que produzem acontecimentos no interior do protesto. Apesar da limitação do registro fotográfico, é possível perceber que a ativação das frases contra a censura está ligada a uma dimensão ética e discursiva, do pessoal e do social, e que seu caráter estético é secundário. Na intervenção urbana, quando o caráter estético se torna secundário, os modos de expressão derivam para o performativo, e em processos mais populares, para o espetáculo. porque perdem a força do acontecimento e aumenta o teor de controle.

2.3.2.4 *Carnaval Sombrio*⁴⁵⁶

Nosso interesse sobre intervenções urbanas juntamente com impulsos ativistas é a análise de sua forma artística e de suas reverberações político-sociais que criam espaços nos embates comunicacionais contemporâneos, embates esses marcados por uma normatividade forjada em uma noção de respeito que subordina a vontade a uma lei sem mediação das formas sensoriais (Cf. SAFATLE, 2012, p. 287). Nesses espaços assim erigidos, está implicada a sensorialidade, portanto, possibilita a dissolução das narrativas hegemônicas e a disputa por espaços para

456 Cf. MICHIGAN Idiomas. Tradicional carnaval americano tem sua forma comemoração realizada em Nova Orleans, porém a história começou em outra cidade, mais de 150 anos atrás. **Michigan Idiomas**. 21 set. 2020. Disponível em: <https://michiganidiomas.com.br/mardi-gras-a-festa-tradicional-de-nova-orleans-e-conhecida-como-um-carnaval-sombrio/>. Acesso em: 28 abr. 2022.

narrativas novas e mais inclusivas.

No dia 16 de fevereiro de 2020, participei do evento e pude fazer registros do interior do acontecimento e conversar com os participantes. Nessa ocasião, entre apresentações circenses, musicais e palavras de ordem com apresentação dos cartazes que marcam a intencionalidade do evento, houve a performance de rua “Carnaval Sombrio”, parceria entre o coletivo paulista Migranto e o Cornucópia Theatre de Londres, com dramaturgia de Paulo Zeminian, Artur Matuck e Mark Duncan. Essa performance registra um transe tragicômico encenado por figuras humanas, animais, menestréis, comediantes, bonecos e figuras mascaradas.

O uso de máscaras, bonecos e objetos é uma linguagem dramática de forte apelo visual comum nas manifestações da cultura popular, sobretudo em nosso carnaval de rua, na medida que a “rua é o palco”, esta forma de expressão pode transitar para os espaços de manifestações políticas e lutas democráticas, em uma espécie de síntese cultural que reúne tradição popular, performance e o ativismo político (Informação verbal fornecida por Paulo Zeminian em 12 de julho de 2022).

Uma das cenas principais é a “dança macabra”, na qual, ao ritmo da tradicional marcha fúnebre, um performer manipula um boneco com trajes militares e carranca de caveira procurando estabelecer ordem num ambiente festivo e expansivo – numa clara alusão ao legado de morte que o militarismo produziu e produz no Brasil. Ao redor, aproveitando o ritmo, figuras macabras de minotauros munidos de instrumentos de percussão buscam sincronia com um público fugidio e desconfiado. A apresentação se expandiu pela Praça Ramos, onde o Theatro Municipal se localiza, em giros, corridas, perseguições e rodopios. O viés dramático, ao estilo de apresentação teatral, traz para a realidade do evento, através de figuras macabras e grotescas, mas pertencentes ao imaginário, a construção de uma narrativa especialmente dedicada à violência da censura aplicada aos corpos.

O desfile alegre e vibrante, a música e os ritmos das festividades do carnaval brasileiro vão gradualmente dando lugar ao sombrio, marcado pelo silêncio dos instrumentos, ao controle dos movimentos, à crítica à expansão dos afetos, para introduzir uma questão inquietante: será que a música e a esperança vão desaparecer? O espetáculo é realizado coletivamente por brasileiros e ingleses, performers, dramaturgos, musicistas e carnavalescos.

Imagem 116 – “Carnaval Sombrio” – Intervenção do Coletivo Migrante (Brasil) e Cornucópia Theatre (UK) na Semana de Arte Contra a Barbárie. São Paulo, fevereiro de 2020



Fonte: *Frame* do vídeo “Carnaval Sombrio” – Intervenção do Coletivo Migrante (Brasil) e Cornucópia Theatre (UK). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HwmYcbrlIBM> & ab_channel=PauloZeminian. Acesso em: 11 mai. 2022.

Imagem 117 – Cartaz da performance de rua “Carnaval Sombrio”, de autoria de Paulo Zeminian. São Paulo, fevereiro de 2020



Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 118 – Bloco dos Bonecões – Eu não sou Marionete se junta ao ato contra a censura em frente ao Theatro Municipal de São Paulo. São Paulo, fevereiro de 2020



Fonte: Foto de Antonio Rodrigues.

Imagem 119 – Apresentação do coletivo Balangandança/Damas do Trânsito/Bucaneiros. São Paulo, fevereiro de 2020



Fonte: Foto de Antonio Rodrigues.

2.3.2.5 Um breve intermezzo

A Semana de Arte Contra a Barbárie foi gestada em conexão com a Semana Modernista de 1922. A relação com os processos políticos é evidente, posto que são centradas em fatores culturais em transformação que reverberam na vida na cidade. Se a cultura é o mecanismo, a censura pode ser entendida como o ponto de encontro entre as duas manifestações. A Semana de Arte Moderna aconteceu em São Paulo precedida por dois eventos importantes na história da arte brasileira, a exposição de Lasar Segall em 1912 e de Anita Malfatti em 1917, também como uma espécie de reação às perspectivas culturais brasileiras atadas à Escola Nacional de Belas Artes⁴⁵⁷, no Rio de Janeiro, um local tradicionalista à época, portanto, resistente

457 A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) foi uma escola superior de arte fundada no Rio de Janeiro, Brasil, por Dom João VI. Enfrentando muitas dificuldades iniciais, por fim conseguiu se estabilizar, assumindo um papel central na determinação dos rumos da arte nacional durante a segunda metade do século XIX, sendo um centro de difusão de novos ideais estéticos e educativos, e um dos principais braços executivos do programa cultural nacionalista patrocinado pelo imperador Dom Pedro II. Com o advento da República, passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes, mas foi extinta como instituição autônoma em 1931, sendo, entretanto, absorvida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e continuando em atividade até os dias de hoje como uma de suas unidades de ensino, a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (WIKIPÉDIA [Academia Imperial de Belas Artes], s.d.).

às inovações na produção artística. Esse ato de transgressão e resistência a um significativo mestre já desgastado foi bancado pela elite rural paulista através de seus rebentos mais progressistas formados na Europa vanguardista. Proposta no contexto das comemorações de 100 anos de independência, a transgressão também leva a cabo uma política de afirmação da identidade republicana brasileira, embora pelos padrões da elite branca progressista paulista, desvinculada dos antigos elementos do poder, mas também de seu elemento mais importante, que são as figuras da derrisão: o malandro, o capoeira, o homem negro, a mulher negra e vários outros já constantes na literatura do final do século XIX, mas sempre forcluído das formas culturais efetivadas. Esse escamoteamento provavelmente é o grande responsável pelo fracasso dos objetivos da Semana Modernista. Objetivos que só serão retomados na década de 1960 pelas perspectivas tropicalistas que, de alguma forma, resgatam o Andrade mais significativo: Oswald!

A Semana de 22 estabeleceu com o Theatro Municipal de São Paulo uma relação paradigmática dos tempos modernos: a ocupação de território. Na ocasião, o território de uma cultura erudita foi ocupado por uma cultura de contestação, uma cultura chamada moderna. Após a realização da Semana, os modernistas ampliam a visão sobre o território com o projeto de “viagens de descoberta do Brasil”, a primeira pelo interior de Minas Gerais, uma espécie de reconhecimento político e cultural⁴⁵⁸ do território brasileiro, financiadas por figuras proeminentes da elite que incorporam, como Paulo Prado⁴⁵⁹, o capital sob suas diversas formas – cultural,

458 A viagem se iniciou por Minas Gerais, considerada provinciana à época, mas com um passado vigoroso, como demonstram as cidades históricas visitadas pelo grupo. O objetivo manifesto era o de conquistar aliados de peso contra o retrocesso cultural mantido pela capital federal à época: o Rio de Janeiro. A aliança que parece ter sido um sucesso, em termos culturais, para essa elite, mas o mesmo sucesso que em termos político e de território não foi plenamente conquistado, pois sem o apoio do estado de Minas Gerais a Revolução Constitucionalista paulista, de 1932, foi esmagada pelas forças cariocas e gaúchas (ÁVILA, 2014). Para mais referências, cf. ÁVILA, 2014.

459 Paulo Prado criticava o romantismo, entendendo que a exploração gananciosa durante o período colonial levou o Brasil ao esgotamento, gerando um mal degenerativo que tem como principal característica a melancolia. Apesar de ser modernista, era oligarca e racista, criticando a mestiçagem. É compreensível, por exemplo, que estivesse ligado ao grupo do jornal *O Estado de São Paulo* e de seu diretor Júlio de Mesquita Filho na criação da Universidade de São Paulo e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL-USP), ambas em 1934, como projeto de ensino superior voltado à formação das elites brasileiras para a direção do país. Assim buscava “uma nova elite que assumisse a liderança do país, superando o atraso e levando São Paulo de volta ao lugar que merecia como o estado líder da Federação” (SCHWARTZMAN, 2001, p. 168). Cf. SIMAS, 2020; CARDOSO, 1982. Vale ressaltar que o objetivo central nunca deixou de ser o retorno do que representa a elite cafeeira ao poder, mesmo que de forma diversa. Cf. nota 185.

econômica, social e política – centradas na progressista capital paulista, integradas e atentas ao poder das formas culturais. Essa elite não negligenciou a cultura popular como forma de erigir uma identidade que possibilitasse capital simbólico para domínio do território. Dessa forma, os manifestos e outras produções literárias e visuais tangenciam as questões do território, algo que é fundamental em qualquer questão cultural atualmente, mas no processo trocam o referencial heroico da Academia aplicado aos elementos da cultura popular por outra visão sintetista, menos gloriosa, mas igualmente subalterna.

A Semana de Arte contra a Barbárie de 2020 é uma intervenção urbana que reproduz essa relação com o território nos mesmos moldes da ocupação modernista e embora os parâmetros de acesso aos recursos financeiros das elites sejam diferentes – projetos sociais, bolsas, leis de renúncia fiscal, editais, apadrinhamentos – ainda assim se inserem na disputa pelo domínio da narrativa a favor dessa elite por estarem, seus protagonistas, de certa forma, alocados em pontos culturais estratégicos do poder político. Essa implicação é fundamental para pensarmos as conjunturas territoriais urbanas, as ocupações ou as intervenções que realmente são esteios dos processos de luta por reconhecimento são também, em seu fundo linguístico, potencialidades para a hegemonia. Algo que não pode ser negligenciado, principalmente quando as disputas territoriais se tornam mais complexas pela emergência de territórios virtuais e mesmo outras formas de construção simbólica para o domínio político, como o metaverso, em que membros das elites têm precedência no conhecimento.

A ocupação, assim como a intervenção urbana como força expressiva na luta social, extrapola a legitimação de modelos culturais, por isso as ações precisam estabelecer-se primeiro como força de resistência e transformação, e é importante saber se são possíveis de serem liberadas dos paradigmas comunicacionais, ou seja, integrar gramáticas compartilháveis e acolher narrativas heterogêneas. Por exemplo, no seu conjunto principal, formado pelo programa, a conexão simbólica entre os dois eventos evidencia uma gramática específica que determina uma razão comunicativa paradigmática. Nesse sentido, a forma da manifestação atual é muito perigosa, porque estabelece novamente um campo de extração e não de inclusão. Segundo o relato de Américo Córdula, esse parece ter sido um dos pontos mais

interessantes que a Semana conseguiu evidenciar:

O contexto de referencialidade na Semana de 22 [na Semana de Arte Contra a Barbárie] já vem da própria proposta de reação à perspectiva do secretário especial da Cultura do Brasil, o uso dessa força simbólica de 1922 é muito direta e interessante, mas quem “matou a pau”, que deu realmente o recado foi o Emicida, quando ele faz o “Amarelo”⁴⁶⁰, documentário dele que é dentro do Theatro Municipal, ele de fato fez o que a gente queria ter feito. Na minha opinião, qualquer coisa que for feita tem que ser com esse propósito do Emicida, porque, por exemplo ele fala: “nós temos intelectuais negros e negras, a gente tem essa capacidade!”. Essa sim seria, de fato, uma Semana de Arte, uma outra coisa que também o Oswald de Andrade não conseguiu fazer. Ele também fazia parte dessa elite branca, tinha também o Mário de Andrade que não se via como negro e nem homossexual. E essas são as críticas que acontecem principalmente pelos movimentos que questionam a respeito de quem ocupou de fato o Teatro Municipal (informação verbal).⁴⁶¹

Segundo Américo Córdula, a ideia inicial era ocupar a cidade toda tendo o Theatro Municipal como base, mas o coletivo percebeu que não teria fôlego para tanto e decidiu ficar só com as imediações do Theatro Municipal, local dos mais simbólicos para as questões culturais brasileiras. As apresentações que ocorreram no palco do Theatro em 22 e, depois, o conteúdo cultural de altíssima importância que apareceu nos manifestos, revistas e afins foram notadamente proporcionadas por uma elite branca, muito parecida, senão herdeira, da mesma elite europeia em relação a qual, de certa maneira, hoje tão fortemente nos posicionamos numa perspectiva decolonial. Córdula, no entanto, percebe novamente a relação arraigada entre extração e inclusão:

Quando a gente fez a reunião lá na Oficina Cultural Oswald de Andrade, muitos da turma eram de minha geração, de 1945 até 1960, todos brancos. Eu percebi e comentei que nós não tínhamos negros no nosso grupo do Artigo Quinto e isso era muito preocupante, porque estava claro que éramos uma elitezininha, não deixávamos de ser uma elite apesar das boas intenções. É claro que depois teve a presença de vários artistas pretos, mas no início teve até um problema com Salloma⁴⁶². Porque, quando a gente foi gravar o

460 Documentário: AmarElo - É Tudo pra Ontem. Ano: 2020; País: Brasil; Duração: 89 min; Direção: Fred Ouro Preto; Elenco: Emicida. Disponível na plataforma Netflix. Mais informações confira: <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/593013/critica-emicida-amarelo-e-tudo-pra-ontem-netflix-2020-imprescindivel/>.

461 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

462 Salloma Salomão é músico, pesquisador, africanista e doutor em História Social pela PUC-SP, pesquisador-educador, letrista, vocalista e flautista. Foi pesquisador visitante do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, trabalhando com culturas musicais africanas no Brasil nos séculos

videoclipe⁴⁶³, ele olhou assim e disse: poxa, mas tem pouca representação da negritude! Então ele foi embora, ele não gravou o videoclipe com a gente. Eu entendi a posição dele, embora ele tenha depois se apresentado, levado o grupo dele que foi maravilhoso. Mas nós percebemos que cumprimos apenas um pedaço ali (informação verbal).⁴⁶⁴

As intervenções urbanas dizem respeito às reivindicações do direito à cidade, a tudo aquilo que representa construir a cidade, que é um constructo muito complexo, resultado da inteligência da interação humana com o meio ambiente. A cidade é esse encontro do território com um conhecimento partilhado, quer seja acadêmico ou não, e que tem sido mantido e desenvolvido pela força de projetos como a Semana de Arte Contra a Barbárie. A performance é um dos elementos principais dessa reivindicação, ela integra outros corpos, como os bonecos de rua de Olinda (PE)⁴⁶⁵ e as mascaradas do Carnaval pelas quais, de alguma maneira, sentimos uma grande empatia. Ela propicia se apropriar da cidade de maneira ativa, tomando a cidade, que é um lugar de encontro, mas também de confronto. Ela é essa articulação entre corpo, imagem, linguagem, comunicação e espaço público, entendendo não só a cidade física, concreta, mas o espaço virtual como espaço público também. Lilian Amaral, presente na conversa com Américo, ajuda a refletir sobre isso:

Eu concordo quando nós dizemos que há certo esfriamento das articulações mediadas por todas essas plataformas. Atuar por mediação das plataformas é muito diferente de estar se manifestando na rua. A energia desse corpo coletivo não tem similares que a rede possa trazer, porém temos que entender também esses encontros como performance. Temos que estudar bastante e olhar bastante para esse outro espaço público que se erige pelas plataformas, que pode ser esvaziado de sentido ou não, mas cabe a nós pensarmos nessa produção e maneiras de não ficarmos reféns, achando que só proporciona relações mais resfriadas (informação verbal).⁴⁶⁶

XIX e XX. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/pt-br/curso/168/157/2016>. Acesso em: 11 mai. 2022.

463 Tema do evento, gravado em São Paulo no Estúdio Mawaca, o Samba do Artigo Quinto teve coreografia criada por dez coreógrafos, integrantes do Movimento Artigo Quinto (COREOGRAFIA, 2020).

464 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

465 Para maiores informações, cf. BRITO, Luísa. Saiba como são feitos os bonecos gigantes do carnaval de Olinda. **G1**. 14 fev. 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/Carnaval2010/0,,MUL1490305-17812,00-saiba+coom+sao+feitos+os+bonecos+gigantes+do+carnaval+de+olinda>. Acesso em: 11 mai. 2022.

466 Trecho transcrito a partir da participação de Lilian Amaral na conversa com Américo Córdula

A Semana Modernista não integrou e não colocou para dentro do Theatro Municipal as populações negras, autóctones e tradicionais, nem tampouco a classe trabalhadora da época formada por grande número de europeus imigrantes pobres. A questão continuava a ser de uma estética que ainda pregava a separação entre a cultura de elite e a cultura popular, como tentamos demonstrar, com a apropriação desta última para um plano geral da classe culta e não a fundação de um lugar onde uma integração pudesse se desenvolver. Por mais que o movimento antropofágico e seu manifesto estivessem falando em deglutir a cultura europeia⁴⁶⁷, tida como a forma da opressão, para formar uma nova, digna do novo mundo autônomo⁴⁶⁸, o que se pretendia, ainda assim, era o discurso de integrantes e de herdeiros de uma elite que até poucas décadas regia a escravidão dos povos africanos. Quando olhamos para as representações dos negros e dos indígenas, tanto nas artes plásticas como na literatura, é comum percebermos que se tratam sempre de idealizações muito distantes da realidade. “Na verdade, essa é uma construção cultural que interessava à própria ideia de modernidade que estava sendo cunhada e que é muito diferente do que o Emicida faz no ‘Amarelo’, que é emocionante” (informação verbal).⁴⁶⁹

A Semana de Arte Contra a Barbárie ocupou o espaço externo do Theatro Municipal, um espaço público, o que denota a proposição de envolver a cidade com seu capital cultural estendido. Contudo, a luta contra a censura não ressoa para além das dimensões comunicacionais, não integra a população e a produção marginal, não forma elementos do imaginário como a própria Semana de 22 formou. A relação de apropriação cultural em 1922 era menos problemática do que nos tempos atuais, quando múltiplas formas de produção coexistem independentes do

realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

467 O movimento antropofágico, surgido na década de 1920, era muito mais sobre deglutir a cultura europeia. A utilização do termo “antropofágico” está relacionada à “antropofagia”, que se refere ao ato de comer ou devorar a carne de outra pessoa. Dentro da história, ela é usada para apontar atos ritualísticos, no qual acredita-se que, ao comer a carne de um outro homem, a pessoa estaria adquirindo também as suas habilidades. Trazendo para a realidade do movimento antropofágico, a ideia sugerida por Andrade era basicamente “devorar” essa cultura enriquecida por técnicas importadas e promover uma renovação estética na arte brasileira. Diante disso, o objetivo do movimento foi promover pensamentos para “engolir” as influências estrangeiras, de forma que os modernistas enxergassem a realidade brasileira dentro delas e pudessem desenvolver uma nova cultura com a cara do país, excluindo, o eurocentrismo da arte.

468 Cf. Nota 82 e 84.

469 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

grande sistema e o acesso a mídias alternativas facilita a expressão e a exposição em redes independentes. A cooptação é possível, mas tem um valor a ser pago, seja ele moral, a exemplo da saída do Salloma da reunião, ou financeiro, como a participação da cantora Anitta na Virada Cultural. Nesse sentido, a apresentação do *rapper* Emicida em 2019 no Theatro Municipal de São Paulo, que colocou múltiplas identidades e gêneros dentro daquele espaço, elaborou estratégias de valorização cultural e de resgate de território nessa linha de cooperar com a cultura da elite, mas de também apropriar-se de parte do espaço social até então negado. Sem ter ilusões antropofágicas, porque o inimigo, sabe-se, perdeu há muito seu espírito, fazer um documentário que explica o fenômeno que culminou no *show* é uma espécie de manifesto contra hegemônico que transcende fronteiras comunicacionais às quais o *show* propriamente dito está contido. “Quando o Emicida chega dizendo: ‘não sou eu que estou aqui, tem 300 anos aqui. Vamos atrás dessa turma?’, ele está ali de fato ocupando aquele lugar (informação verbal).⁴⁷⁰

De qualquer maneira, a intervenção urbana está sujeita à fragmentação do seu sentido. Ações planejadas como formas de resistência podem deslizar para a mesma lógica de reforçar paradigmas de controle favoráveis à exploração. Felizmente, estratégias para a continuidade da produção cultural como incremento à sobrevivência de um certo estado de legitimidade que não interfere nos modos de distribuição e participação convive com um trabalho de produção de cultura ligado à sobrevivência, com inovações fundamentais e exemplares, acontecendo nas periferias.

2.3.3 Vj Suave – Ygor Marotta – *Projeção Mapeada*

2.3.3.1 O Artista

Ygor Marotta é artista visual e mora em São Paulo capital (MAROTTA, s.d.). Entre suas criações mais conhecidas está a frase-conceito “Mais amor por favor” (MAROTTA, 2009), mensagem emblemática de resgate da condição afetiva das relações sociais. Criada em 2009 como uma *tag* de pixação, foi transformada em arte gráfica e exposta na forma de colagens “lambe-lambe” primeiramente na cidade

470 Trecho transcrito a partir de conversa com Américo Córdula realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 04 de março de 2021.

de São Paulo, depois no Rio de Janeiro e na sequência teve grande repercussão através da internet e de ações de intervenções em outras capitais brasileiras e no exterior. O artista trabalha em duas linhas principais de intervenção urbana: as colagens, gênese de sua carreira de artista das ruas, e as projeções mapeadas, modalidade de expressão que ganhou espaço nas cidades por se amparar no desenvolvimento tecnológico e promover ações à distância em suportes variados – no caso as empenas de edifícios e pontes –, o que possibilita ações táticas de intervenções transgressivas pontuais acerca de questões emergentes, além dos projetos de intervenções mais institucionalizadas como os apresentados nas viradas culturais.

Os trabalhos de Ygor Marotta têm por base seus desenhos e sua extrema habilidade gráfica no uso de cores, formas e motivos extraídos da própria cidade, aliada às tecnologias digitais e à espontaneidade da criação. Em suas próprias palavras:

O meu mote foi sempre esse lado do amor, da gentileza, da relação com a natureza, de mostrar esse lado encantado da natureza, de trazer um pouco os “encantados” para a cidade. Essa linha continua, eu comecei com o “Mais amor por favor”, mas isso conseguiu se desmembrar em alguns temas, mas ainda dentro de uma linguagem leve, sutil e suave que é o que marca o nosso trabalho (informação verbal).⁴⁷¹

Seguindo a metodologia da pesquisa, a propósito das entrevistas, reunimos colegas pesquisadores e convidamos Ygor Marotta para uma conversa *online* no dia 13 de março de 2021, na qual ele nos apresentou o conjunto de seus trabalhos de artista e de pesquisador entusiasta das artes digitais, modalidade de expressão que teve a oportunidade de apresentar em muitos países e o tornou mundialmente conhecido no meio da arte tecnológica. Optamos por analisar dois tipos de intervenções do artista, as colagens e as projeções, que trazem pontos importantes para os conceitos que esta tese aborda, tendo sua fala como referencial.

Para lembrar, nessa nossa metodologia, o artista pôde decidir qual percurso de fala adotar na conversa, assim como os pesquisadores convidados podem fazer perguntas e apartes de maneira livre. A *live* gravada está disponível na íntegra para

471 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

pesquisadores interessados. Para sua utilização na tese, foi transcrita, resumida, revisada e depois enviada para conhecimento do artista.

Imagem 120 – *Flyer* de divulgação da conversa com o artista Ygor Marotta pela plataforma Google Meet realizada em 13 de março de 2021



Ygor Marotta é artista visual e mora em São Paulo. Suaveciclo - intervenção do Vj Suave em Luxemburgo - 2015

Antonio Rodrigues
conversa com
Ygor Marotta

Quinta feira 13/03/2021
às 19:00

<https://meet.google.com/rty-yrby-okp>

MAIS AMOR POR FAVOR

Os trabalhos de Ygor Marotta se constrói pela extrema habilidade gráfica aliada a tecnologia digitais e a espontaneidade da criação. Constituindo inovações às principais formas artísticas de interação com a cidade e com o público, Marotta propõe ações dinâmicas que primam pela sensibilidade na produção de imagens de intenso vigor. Utilizadas em intervenções nas principais metrópoles do mundo, fazem ressoar o espaço em dimensão crítica alertando para o resgate da condição afetiva das relações sociais e com o meio ambiente.

Fonte: Arquivo pessoal.

2.3.3.2 *Mais amor por favor*

Em 2009, o artista visual Ygor Marotta começou a escrever “Mais amor por favor”, em formato de pichação⁴⁷², em cabines telefônicas, muros e tapumes espalhados pelas ruas de São Paulo. Poucas semanas depois de ter percorrido e pichado vários pontos da cidade, começaram a aparecer fotos de seu trabalho na internet e então a ação viralizou nas redes sociais da época. Na ocasião em que Marotta iniciou as pixações como forma de expandir sua frase, apareceu uma discussão na imprensa, principalmente no *Twitter*, o questionamento sobre se o picho era arte ou vandalismo. Pela perspectiva de Marotta: “Nem era arte nem era vandalismo ou talvez seja vandalismo e talvez seja a arte também, mas a ideia

⁴⁷² Adotaremos exclusivamente nesta análise a acepção mais classe média da grafia referente a essa modalidade de *street art*.

inicial era que fosse uma mensagem” (informação verbal)⁴⁷³.

Para o artista, o movimento ganhou força pela potência da frase de alerta, que parecia capaz de despertar a atenção das pessoas para o lado sensível das relações humanas e induzi-las a fazer uma pausa em suas rotinas aceleradas para pensar a respeito de toda agressividade e indiferença vivida no dia a dia dentro da cidade cosmopolita. Escrita com letra cursiva, a mensagem se diferenciava das demais pixações que normalmente não primam pela mensagem informativa⁴⁷⁴. Nesse processo, o observador se surpreende com o conteúdo da frase, enxerga aquilo como um apelo e reage movido por apreensão fundadas nas afecções corpóreas, no sentido em que Spinoza imprime ao termo⁴⁷⁵, de constituição de sentido que tende a aumentar a potência do agir. Esse lugar constituído é de onde podem surgir desejos que vão além da simples sobrevivência como o de melhoria de comportamento, de olhar sensível para com a cidade e para os sujeitos que a habitam e etc.

473 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

474 Em comentário do pixador Aristeu “Frost” em entrevista concedida no dia 07 maio de 2021 sobre o pixo “iaco” e “arrozfeijaoeganjah” que aparecem em São Paulo, esclarece que: “Tem que ver se o cara se assume como pixador, mas é difícil ter pixo assim. Mas esteticamente não é pixo porque aí tem uma intenção de se comunicar com o meio social e já o pixo, não, é uma comunicação entre a gangue mesmo”.

475 A relação espinosana é de correspondência ou de expressão, a qual foge de uma explicação mecanicista tal como a formulada por Descartes: o corpo não é a causa das ideias, nem as ideias são causa dos movimentos do corpo. Mente e corpo exprimem ao seu próprio modo o mesmo acontecimento. O movimento interno do corpo e o nexa interno das ideias na mente constituem a essência do homem, aquilo que Espinosa chamou de *conatus*, esforço para perseverar na existência, potência para vencer os obstáculos exteriores à existência, poder de se expandir e de se realizar plenamente. PEIXOTO JUNIOR, 2013, pp. 3-4).

Imagem 121 – Pixações da frase “Mais amor por favor” em estruturas físicas da cidade de São Paulo, 2009



Fonte: Arquivo do artista.

Então, querendo se distanciar da polêmica, em 2010, o artista resolveu mudar o suporte de seu trabalho para pôsteres no formato lambe-lambe, impressos numa gráfica com tipos de madeira e passou a colar esses cartazes pelas estruturas das ruas de São Paulo. Em 2012, iniciaram-se as colagens coletivas de “Mais amor por favor”, formada pelo encontro de pessoas que apoiavam o movimento e queriam fazer parte dele. Os integrantes da ação coletiva definiam juntos uma rota e saiam espalhando os lambes pelas ruas. A frase tornou-se a grande inspiração para o trabalho artístico de Ygor Marotta e de seu coletivo tecnológico, o “duo VJ Suave” que, por onde passam, levam os pôsteres consigo e os distribuem para pessoas que conhecem ou que solicitam para suas próprias ações, somando mais de 20 mil pôsteres impressos. “Teve muita gente que pediu para mandar esses pôsteres para outros estados e a gente começou a montar as colagens coletivas”⁴⁷⁶. Depois de algum tempo, Marotta passou a imprimir em *offset*, método com o qual conseguia mais cores e, portanto, foi possível imprimir também seus desenhos.

476 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

Imagem 122 – Colagem coletiva realizada no Rio de Janeiro em 2012 para divulgação da mensagem “Mais Amor por Favor”



Fonte: Arquivo do artista.

Imagem 123 – Detalhe da colagem coletiva da frase: “Mais amor por favor” – Intervenção de Ygor Marotta em Santa Teresa. Rio de Janeiro, 2012



Fonte: Arquivo do artista.

A seguir, trechos da conversa com Ygor Marotta:

Iniciamos a conversa questionando Ygor a respeito de sua identificação com os suportes urbanos como veículos de suas mensagens, surgida a partir do conceito “Mais amor por favor”, gênese de seu trabalho de intervenção e arte. Ygor Marotta começou seu trabalho em 2009, momento em que ainda era muito jovem, e interessou-nos saber a respeito da origem dessa frase, uma vez que nos parece uma frase corajosa. Existe em seu trabalho uma arte gráfica forte e que está a serviço de uma sensibilidade que insiste no conceito de amor. Talvez um conceito não só corajoso, mas também difícil de introduzir por ser fácil de ser atacado e ridicularizado:

Eu sou *designer* gráfico por formação. Nasci em Lorena-SP e vim para São Paulo em 2004 para estudar design gráfico e me formei nessa área na FAAP em 2007 e no final do curso eu quis aprender a desenhar. Descobri as canetinhas *Poska* com as quais percebi que dava para pintar muito mais áreas de maneira mais fácil, então comecei a me aproximar do *Street Art*. Em certo momento eu tive muita vontade de criar uma mensagem na rua, então comecei escrevendo “Ame mais” nas cabines telefônicas, mas ainda não estava muito contente com isso. Na época, eu tinha uma frase que era “o amor é importante porra [sic.]” e um dia, dentro do carro com a minha mãe, a gente estava conversando e eu mostrei a frase e ela ficou meio encabulada dizendo que o porra [sic.] não estava certo, que era muito violento. Ficamos um tempo pensando e eu propus: e se for “mais amor...” e ela completou “... por favor”. Aí deu um impacto e eu falei: Nossa, é isso: “Mais amor por favor”, fechou, temos a frase. Ela ficou um tanto arredia, dizendo para eu não fazer isso, a pichação. Ela nunca gostou da pichação porque tomou uma conotação muito ligada à arte como vandalismo e até amigos dos meus pais falaram “olha seu filho vai ser preso, você sabe o que seu filho faz? Toma cuidado com seu filho”. Quando eu comecei a imprimir os pôsteres tudo mudou, então estava tudo bem colar pôsteres na rua, mas de uns tempos para cá já não está tudo tão bem assim para as intervenções ao ar livre (informação verbal).⁴⁷⁷

477 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

Imagem 124 – Inscrição da frase inicial de Ygor Marotta em muros da cidade de São Paulo



Fonte: Carol T. Moré, *blog* FTCMag. Disponível em: <https://followthecolours.com.br/art-attack/mais-amor-por-favor/>. Acesso em: 15 mai. 2022.

A passagem de Marotta da pichação para a impressão dos lambe-lambes e o trabalho com as frases como mensagem pareceu-nos a quebra da ideia de um debate híbrido em torno do questionamento de se é arte ou se é sujeira, vandalismo etc., porque, na realidade, trata-se de uma mensagem/conceito que transcende o suporte e essa discussão localiza-se num campo de sutilezas próprias da cidade. Acompanhando o processo de uso dos espaços da cidade de São Paulo por colagens, pinturas e assemblagens, tais ações sempre se apresentaram de forma bastante tensa, como uma disputa por denominações e por territorialidades, principalmente entre a pichação, o grafite e a colagem, sendo que essa, também utilizada amplamente por razões comerciais, parece ter menos a questão de defesa da territorialidade, que os pichadores chamam de “atropelo”, e que pode intensificar alguns conflitos. À parte isso, essa disputa interna serve apenas ao propósito de desqualificar as lutas por reconhecimento. Essas questões todas ainda permanecem, apesar de a necessidade de outras formas de abordagem se faça necessária. Questionamos então Ygor Marotta a propósito dessa sua inovação:

Ocorreu uma situação muito interessante que observamos entre o picho e a colagem de lambe-lambes, porque o picho estava na disputa entre arte ou vandalismo, mas o lambe-lambe virou intervenção urbana. E não fui eu que falei “agora vou fazer intervenção urbana, vou imprimir lambe-lambe e não vou fazer mais vandalismo”. Tem lugares que eu colo os lambe-lambes que também podem ser considerados vandalismo. Mas como é um pôster colorido talvez por isso as pessoas digam “nossa, que lindo, é intervenção urbana”. Mas por que o picho então não seria uma intervenção urbana e sim uma forma de vandalismo? Talvez seja por se apresentar de forma menos educada (informação verbal).⁴⁷⁸

Marotta foi questionado na entrevista se considerava que havia uma questão de classes sociais em jogo, do tipo que expressa o preconceito com relação ao que é pobre, inclusive estendendo-se para os materiais utilizados nas intervenções. Essa percepção surge quando se vê um trabalho visualmente sofisticado, como um dos pôsteres do artista, fruto de grande habilidade nas artes gráficas, da qual nasce uma visualidade com grande precisão na escolha das cores e com a forma, e torna-se difícil não se encantar e assimilar a mensagem pelo seu viés pacífico. Por causa dessa sofisticação levantou-se também uma discussão sobre o fato do trabalho de Marotta se tornar um produto, com a frase “Mais amor por favor” sendo apropriada por agências de propaganda. Marotta foi questionado sobre como atua com relação a isso:

Depois de um tempo, tiveram muitas marcas que copiaram os meus traços e, como eu opto por não mostrar minha cara, não quero que me conheçam, tem muita gente usando meus trabalhos. Já tive muitos problemas com a maior parte das marcas que a gente vê aí na Avenida Paulista, porque já copiaram meus trabalhos sem pagar nada por isso. [...] Sim, está posta uma questão de classe bem específica relacionada à situação econômica, ao preconceito e à exploração. O picho vem de uma situação de protesto praticado por gente bem mais vulnerável que a maioria que habita a cidade e suas periferias, sem chance para crescer na vida também. Evidentemente estamos alinhados com o lado frágil dessa luta, a própria frase marca isso. Para marcar essa ligação com as formas de luta de classe, o trabalho nasceu a partir de certos incômodos, então, por exemplo, os lambe-lambes que eu produzo, eu antes imprimia na gráfica Fidalga que fica dentro da favela do São Remo, a oeste da Cidade Universitária da USP. Por outro lado, eu tenho esse projeto mais voltado para arte e tecnologia de projeção, que é algo efêmero, que acontece e não deixa rastros. A gente pode ter um registro do tipo de uma foto ou de um vídeo, mas é algo que passou. Esse trabalho

478 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

também acessa a periferia, o lado mais sujo da cidade (informação verbal).⁴⁷⁹

Insistimos na pergunta sobre como Ygor Marotta se posiciona em relação ao picho e ao grafite, se entende essas formas de intervenção como uma contravenção apenas ou até mesmo como arte: “Na minha opinião o picho é arte, é vandalismo, é intervenção e é uma crítica a todo esse sistema que a gente vive. Com relação a ser uma mensagem como falamos anteriormente, às vezes nem mensagem é, são os tags e somente isso” (informação verbal)⁴⁸⁰. Ygor afirmou, ainda, que seu trabalho considera essa espécie de luta de classes e que ele atua como artista no sentido de tomar posição para uma espécie de criação ou retorno a mecanismos civilizatórios. Nesse sentido, entende que o tipo de atuação na cidade não deveria seguir um plano rígido e intransigente, mas dialogar com as formas possíveis e que não tem que ser competitivas dentro do universo em questão. O artista, nessa perspectiva de Ygor, abre espaço e cede espaço. Indo mais além, seria deixar-se conquistar pelo território à medida em que o conquista.

Concluimos essa parte das intervenções de Ygor Marotta entendendo que elas se identificam com formas mais aguerridas de protesto e não com a simples vontade de fazer arte. Essa situação de protesto está sempre implícita na forma de contravenção na qual a expressão aparece e de certa forma se legitima. Os praticantes da pichação agem em função de abrir espaços de relacionamento, portanto, as expressões não se medem por habilidades técnicas em artes, mas por um conjunto de habilidades bem mais amplo que se estende para a consciência social de reconhecimento e pertencimento através dos seus encontros e de suas marcas. A situação de protesto se explicita quando encontra complementaridade principalmente no preconceito, na ojeriza do público e no recurso à legalidade através da repressão violenta.

Principalmente pelas ações de colagens nas ruas e apropriações, o conceito de “Mais amor por favor” tornou-se conhecido e vários artistas compartilharam essa mensagem. Logo em seguida, Ygor começou a projetar essa frase na fachada de

479 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

480 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

prédios, na rua, em escala aumentada, usando a técnica de vídeo *mapping*. Ygor também optou por administrar mais seus traços em termos de *brand* e: “Atualmente, qualquer pessoa consegue usar essa arte do “Mais amor”, uma derivação da frase original, em formato *gil* no *Instagram* ou no *whatsapp*” (informação verbal).⁴⁸¹

Imagem 125 – Projeção da frase-símbolo mostra a transição dos trabalhos de Ygor Marotta das colagens para a projeção como duo VJ Suave. São Paulo, 2016



Fonte: Arquivo do artista.

2.3.3.3 Projeção mapeada: VJ Suave⁴⁸²

VJ Suave é um duo de criação coletiva formado, em 2010, por Ceci Soloaga e Ygor Marotta, dois artistas audiovisuais especialistas em artes gráficas e digitais, ambos residentes na cidade de São Paulo. A dupla, que se denomina “Duo de *New Media Art*”, faz intervenções urbanas utilizando a criação audiovisual e a projeção de imagens por intermédio de técnicas de projeção mapeada⁴⁸³ e de técnicas mais

⁴⁸¹ Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

⁴⁸² Informações disponíveis em: <https://vjsuave.com/about/?lang=pt-br>. Acesso em: 4 mai. 2022.

⁴⁸³ A projeção mapeada é uma técnica que possibilita o direcionamento dos feixes de luz de um projetor exatamente para a região que receberá conteúdos visuais. A partir de um escaneamento

sofisticadas que o próprio duo desenvolveu a partir de suas ações e experiências com as novas tecnologias elaboradas em parceria com artistas de outros países e que possibilitam a criação de desenho e a projeção simultânea.

VJ Suave, cuja própria terminologia remete à manipulação de imagens e de exibição pública *in loco*, encampa um protagonismo na mistura da tecnologia de projeção com a *Street Art* que acrescenta novas questões para a arte contemporânea. A projeção mapeada é um tipo de intervenção bastante dinâmica, porém de difícil acesso devido ao seu alto custo, portanto, ela aparece mais no campo da expressão artística relacionada aos grandes eventos patrocinados por agências que pagam os artistas e as empresas que a executam.

No campo da intervenção urbana, a projeção mapeada assume sua forma mais contestatória quando artistas ativistas encontram maneiras de superar os obstáculos financeiros e impor o que Ygor chama de projeção em guerrilha, que pode corroer algumas características de espetáculo sempre vinculadas a apresentações dessa natureza e, a exemplo de alguns trabalhos do VJ Suave, criar momentos de conexão entre os espectadores e a cidade e fazer a ação intervir no nível das narrativas, misturando histórias animadas com a vida cotidiana. A projeção mapeada passa pelas superfícies, não deixa marcas, rastros e outras evidências. Ela interage com os suportes na superfície da cidade nos modos tradicionais de ativismo que apresentamos, mas distancia-se deles porque a sua potência comunicativa tem seu referencial principalmente no cinema, modelo de comunicação que apresenta uma produção sofisticada, que foi pensada e elaborada por alguma inteligência um tanto inacessível. Sua forma faz os conteúdos serem de grande aceitação e penetração na vida cotidiana, mas a ação no imaginário popular flerta com a moderação do consenso.

No esforço de vincular-se a um tipo de ativismo, a intervenção por projeção produz imagens com elementos retirados de um imaginário construído numa relação de imediatez com certas situações político-sociais e, por isso, tem impacto comunicativo de grande relevância⁴⁸⁴ e são também muito contundentes porque

prévio da superfície a ser projetada, recria-se o espaço digitalmente, em 3D, para fazer um estudo de onde deverão ser posicionados os projetores. Então, são feitas máscaras de conteúdo levando em consideração os pontos de referência definidos e a resolução do projetor para que as imagens se encaixam perfeitamente na estrutura.

484 Por exemplo o Coletivo "Projetemos", com cerca de 200 pessoas de diversas cidades, foi criado

podem transcender regras de uso do espaço público separando a ação entre locais a serem percebidos, mas cuja fonte está escondida. No entanto, operam-se dois tipos de distanciamento objetivos importantes para nosso contexto de análise: um que a faz aproximar-se do sistema das artes e dos espetáculos e outro que a vincula apenas a certas questões do território, aquelas que são específicas da gramática do senso comum o que Ygor procura romper ao apresentar o projeto “*Homeless*”.

2.3.3.4 *Homeless*

A projeção mapeada é um tipo de intervenção urbana que está em desenvolvimento de sua forma própria de expressão. As produções apresentadas pelo duo VJ Suave trazem algumas características singulares que podem transcender a simples evolução tecnológica e operar como forma artística e ativismo, mas também como espécie de mecanismo de inclusão de narrativas, a exemplo da experiência de criação compartilhada envolvendo artistas de vários países simultânea às projeções na superfície da cidade; das experiências de *low tech*; e do desenvolvimento de plataformas livres e ferramentas que permitem ampliar o acesso à alta tecnologia para a criação artística e a intervenção urbana, como a *Tagtool*⁴⁸⁵. Importa, então, saber como o duo opera nesse sentido:

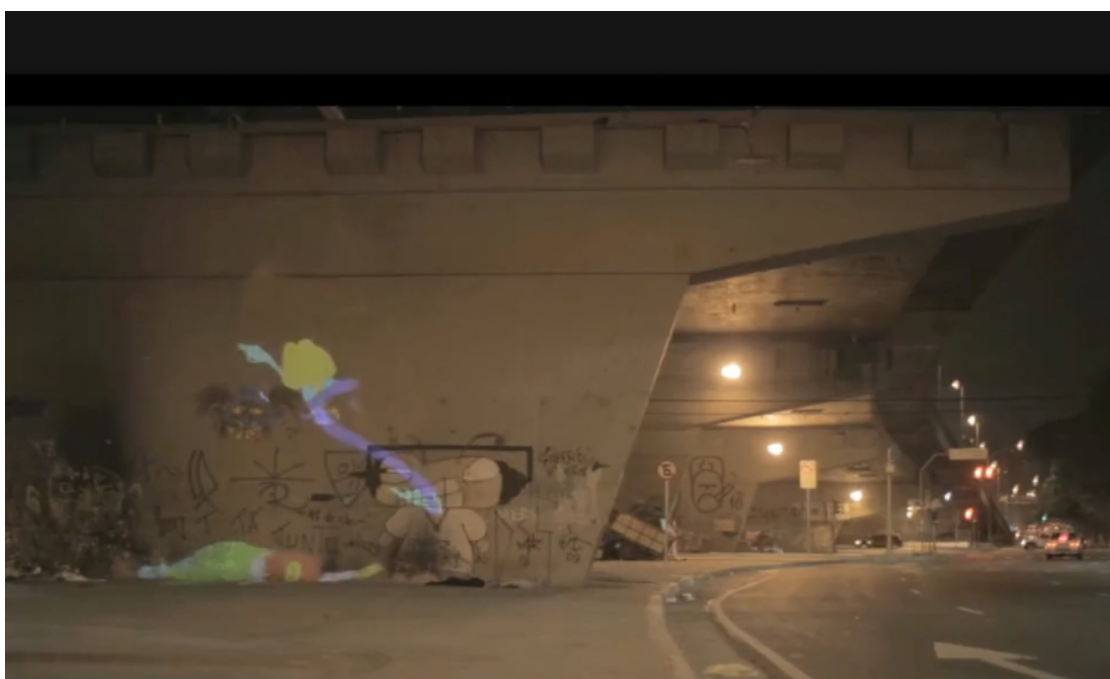
A Cecília via os meus desenhos no caderno e queria animá-los e projetá-los nas ruas. Para isso, a gente aprendeu a utilizar o aplicativo *Modulate* que permite tocar vídeos. Os espaços que a gente encontrou na época foram dentro de espaço fechado, na cena noturna dos clubes em São Paulo. Fizemos, então, uma curta-metragem e projetamos ela no espaço externo. Era um vídeo experimental no qual tivemos o convite da MTV para criar e desenvolver e foi ao ar no mundo todo. Esse curta chama-se “*Homeless*”. Essa temática do morador de rua era uma coisa que nos tocava muito e a gente queria dar visibilidade, queria chamar atenção para esse tema. Quanto ao processo criativo, os desenhos nascem no caderno e depois entram para o computador, onde são digitalizados e animados. No processo, usamos todos os recursos gráficos disponíveis, como as canetinhas coloridas, os pincéis e as

em tempos de isolamento social por causa da pandemia da Covid-19 e projetou imagens de cunho político-social criticando principalmente a ação do governo federal que aparentemente foi responsável pelo descaso com relação à pandemia e às mortes causadas por ela.

⁴⁸⁵ O aplicativo *tagtool*, utilizado pelo duo DVJ Suave, é um instrumento para expressão colaborativa que permite pintar e projetar simultaneamente em tempo real. Trata-se de uma ferramenta digital que preserva a espontaneidade dos meios analógicos e do fluir das mãos que desenhavam e animam enquanto a imaginação se constrói. Sua versão antiga é um *software* livre, a versão para o *iPad* é gratuita e possui um *update* da versão de artista.

aquarelas para criar manchas escuras e afins. Fazemos, então, pesquisas de locações para buscar qual é o lugar onde a gente quer desenhar ou quer contar essa história, tiramos fotos desse lugar para depois conseguirmos animar sobre esta superfície com auxílio da técnica de vídeo mapping e a gente consegue colocar uns pontinhos todos no lugar (informação verbal).⁴⁸⁶

Imagem 126 – Frame do vídeo arte Homeless by VJ Suave. São Paulo, 2015



Fonte: Site de Ygor Marotta. Disponível em: <https://www.ygormarotta.com/projetos/homeless-3/>. Acesso em: 15 mai. 2022.

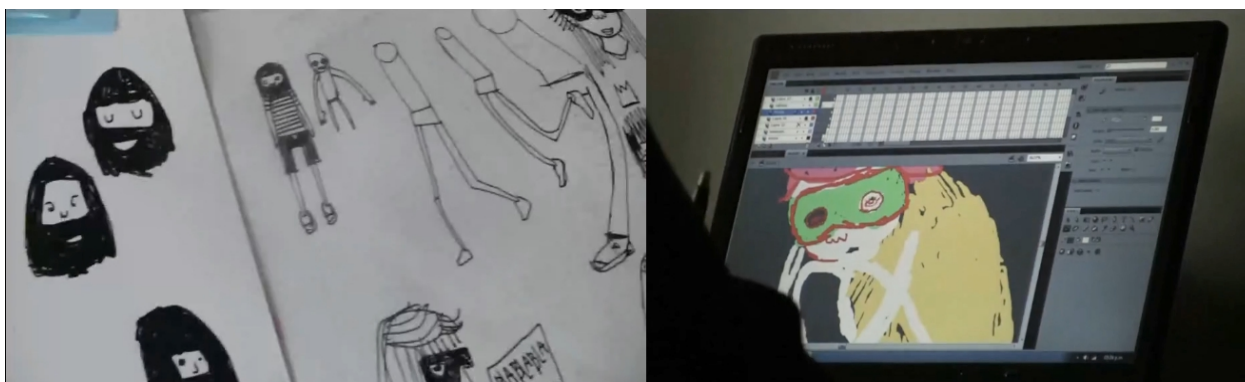
486 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

Imagem 127 – Homeless by VJ Suave. São Paulo, 2015 [1]



Fonte: *Frame* do vídeo arte *Homeless*. Disponível em: <https://www.ygormarotta.com/projetos/homeless-3/> . Acesso em: 27 mai. 2022.

Imagem 128 – Processo criativo para os personagens de Homeless utilizando a ferramenta Tagtoll. São Paulo, 2015



Fonte: Foto do arquivo do artista.

Imagem 129 – Homeless by VJ Suave. São Paulo, 2015 [2]



Fonte: *Frame* do vídeo arte *Homeless* by VJ Suave. Disponível em: <https://www.ygormarotta.com/projetos/homeless-3/>. Acesso em: 27 mai. 2022.

A forma de expressão e ativismo do duo continua formando-se sobre o apelo à sensibilidade que Ygor já apresentou. Com as variações permitidas pelo *vídeo mapping* em *Homeless*, iniciou-se a experiência de movimento integrando várias superfícies e operando uma forma de atravessamento do território por personagens fantásticos e livres de suas condições e referências, o que recoloca a questão da diluição e da efemeridade próprias da intervenção urbana de forma diferente, porque na iminência de um apagamento imediato, um certo processo pode ser rompido. Suas colagens e mesmo a apresentação da frase “Mais amor por favor” em forma de pixo tiveram sua dimensão ampliada pelos registros que possibilitaram, marcando uma espécie de duração. O que havia de efêmero nessas ocasiões dizia respeito à integração com outras ações, constituindo parte de uma cobertura sujeita às intempéries, mas mantendo-se como parte de uma memória a ser acessada e retrabalhada constantemente e que, sempre que reapresentada, renova a carga de significação. Esse processo é rompido na projeção, por exemplo, quando a ação se apaga completamente, não permitindo a produção de outros movimentos a partir de outros contextos. Nesse sentido, essa experiência do duo tem uma característica de

vivência, mas que é debelada pela intensa produção de vídeos da intervenção. Então, procuramos entender como o duo pensa no sentido das experiências com tal grau de efemeridade operando como ativismo.

Posso dizer que fomos entendendo aos poucos o que a gente estava fazendo, de maneira a identificar um percurso. Então percebemos que esse novo trabalho que estamos fazendo são desenhos analógicos, feitos a mão, usando a tecnologia digital, uma projeção analógicamente manipulada. Podemos compreender como se fosse um grafite digital, com isso já não precisamos mais de autorizações, a gente é livre para projetar aonde quiser. Podemos usar a cidade como uma tela em branco expor qualquer conteúdo sem incorrer por exemplo em atropelos. Então, tendo essa experiência, principalmente com os curtas para a MTV, começamos a desenvolver uma estética, uma linguagem de animação, uma paleta de cor que significa entender como a projeção e a luz funcionam dentro do espaço urbano à noite. Quais são as características desses lugares que vamos abordar, se é escuro, se é claro, se é uma avenida. Nas avenidas tem muita luz, tem muitas cores. Tendo que escolher, optar, delimitar, de pouco em pouco a gente foi entendendo de forma mais ampla (informação verbal).⁴⁸⁷

Ygor Marotta diz entender a cidade para a projeção como uma tela em branco. Nesse sentido, ele foi questionado se, para o pixo, a cidade também não seria essa tela em branco, embora ela não seja branca, seja mais cinza com camadas e camadas de marcas formando narrativas através das sobreposições de pichações, de grafite, de assemblagem e de lambe-lambe dos mais variados conteúdos:

Sem dúvida, eu entendo a cidade como um espaço para brincar, para criar, para provar, para fazer arte, para comunicar, para se expressar. E também a cidade é para “todes”, é para todo mundo, não importa a classe da pessoa. Uma coisa que acontece na rua envolvendo esse aspecto da criatividade, da estética, é muito diferente de uma exposição dentro de um espaço, dentro de uma galeria que, apesar de ser gratuita, ainda não chega nesse nível de abordagem da cidade por esses processos todos. Então eu entendo a cidade desde quando eu comecei, e principalmente com o trabalho “Mais amor por favor”, como um espaço para comunicar uma mensagem em massa. É onde todo mundo deveria ter esse acesso livre para suas expressões, lazer e afins. Esse projeto do VJ Suave acontece na cidade, a gente não tem algo como um produto, no sentido do que seria uma tela. A gente não vende tela, a gente não vende arte, somente às vezes captamos recursos. Quem compra nossas intervenções normalmente são as cidades, as prefeituras e muitas

487 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

vezes os festivais específicos de cada área. A gente entra, por exemplo, em festival de Grafite, de *Street Art*, de vídeo *mapping*, de Arte e Tecnologia, de arte pública, de cinema, de animação. Os nossos projetos, principalmente esse do triciclo, são projetos híbridos, que é um pouquinho de cinema, é animação, é tecnologia e também está muito ligado ao *Street Art*, ao Grafite em especial. (informação verbal).⁴⁸⁸

O fato de as cidades e os eventos públicos serem os compradores dessa arte, que atualmente está contida no gênero, pouco acessível no Brasil, da *New Media Arts*, não se trata de uma inovação, porque essa forma de financiamento da participação de artistas e espetáculos é comum na agenda cultural das políticas públicas, mas é uma grande conquista para esse gênero, pois permite pensar as experiências com arte e tecnologia em outros territórios, como projetos pedagógicos de inclusão tecnológica, por exemplo⁴⁸⁹. A criação dos projetos de Ygor se deu principalmente a partir de 2013, momento de certa euforia na ocupação da cidade, com proposta de agregar e construir um diálogo mais inclusivo como as Viradas culturais, a abertura de avenidas para o lazer, a expansão das ciclovias, entre outras ocupações culturais. Também se observou mais apoio para a *Street Art*, refletindo mais fortemente nas projeções mapeadas e no grafite nas grandes empenas dos prédios com conteúdos mais emotivos que disputaram as empenas com os jardins verticais. Seguiu-se um rebaixamento das energias em relação ao uso da cidade, inclusive, muitas produções foram apagadas e projetos como o das ciclovias e dos jardins verticais foram encerrados⁴⁹⁰ ou reduzidos.

488 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

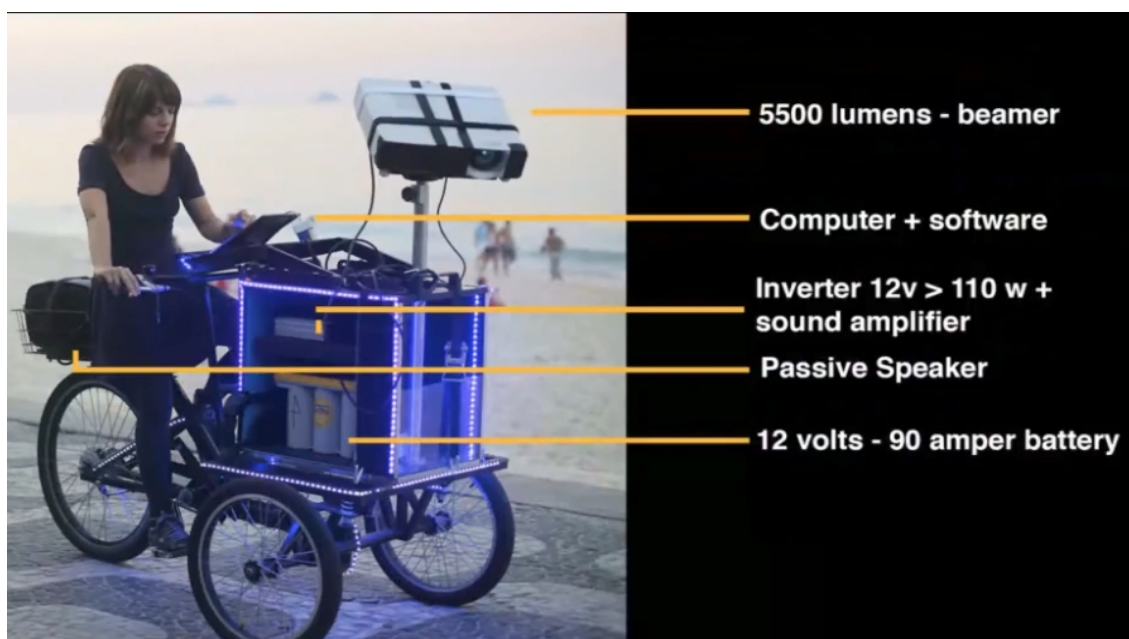
489 Devido a espontaneidade e a facilidade de uso, o aplicativo *Tagtool* permitiu a Ygor propor oficinas e ações pedagógicas para demonstrar como funciona e como as crianças poderiam criar e exibir suas animações na rua projetadas em escala aumentada. “As aulas trazem conceitos bem básicos, em uma aula de uma hora as crianças desenvolvem suas animações e a gente consegue levar as criações para a rua e lá elas vão ter memórias de que em determinada parede tinha o desenho dela e em uma outra passou um tigre e enfim. Então, eu acho que quando elas passarem por ali novamente, elas vão ter essa lembrança e também vão perceber outras possibilidades de criação” (informação verbal).

490 Os jardins verticais, principalmente na região do Elevado Costa e Silva, no centro de São Paulo, tiveram projetos-piloto feitos em 2013, em parceria com a marca Movimento 90°. Em 2015, teve início a construção do Corredor Verde do Minhocão, que hoje tem quase 5 mil m² de jardins verticais, a fase final seria o Corredor Verde da Avenida 23 de Maio, que terá quase 11 mil m². À época, tornou-se o maior jardim vertical da América Latina. Notícias recentes revelam graves problemas de manutenção e continuidade do projeto (AGUIAR, 2019).

2.3.3.5 Suaveciclo

Ao finalizar o contrato com a MTV, o duo continuou fazendo projeções nas ruas utilizando-se do que podemos chamar de “Arte Parasitária”, ou seja, a utilização de recursos tomados ou pegos emprestados das imediações do local pretendido para a intervenção principalmente eletricidade e sistema de calefação: “Teve dias em que a gente ia nos bares das ruas e pedia se podia utilizar a energia elétrica deles e ficávamos até tarde da noite, próximo a esse barzinho que tinha uma parede na frente e tinha bastante movimento” (informação verbal)⁴⁹¹. O projeto “Suaveciclo” dá continuidade às projeções de imagens em movimento nos suportes urbanos, substituindo toda a estrutura possibilitada pela parceria com MTV, por triciclos como transporte dos projetores.

Imagem 130 – Imagem do triciclo Suaveciclo do Duo VJ Suave, pilotado por Ceci Soloaga, com descrições técnicas. Rio de Janeiro, 2015



Fonte: Foto do arquivo do artista.

O sistema de projeção do Suaveciclo funciona com baterias conectadas em um inversor. As baterias amarelas e cinza que aparecem na foto são para os LEDs e

⁴⁹¹ Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

para projeção, e a caixa de som tem baterias inclusas. O projetor está montado em uma cabeça de tripé, o que possibilita apontar o projetor em qualquer direção e assim escolher os lugares a serem projetados mesmo em movimento. O sistema conta com um computador com um atalho que produz espelhamento das imagens entre outros recursos para brincar com a imagem enquanto está sendo projetada. Essa versão apresentada é a quarta modificação que o mecanismo do triciclo recebeu. Com essa última modificação, o case que está na frente pode ser removido, levado ou despachado para qualquer lugar como se fosse uma mala. Com essa versatilidade, o duo já montou mais de 20 ciclos ao redor do mundo e, onde se apresentou, foi necessário apenas conseguir a estrutura de um triciclo emprestada, alugada ou até mesmo conseguir alguém para montar um sob medida.

Imagem 131 – Projeção mapeada – Suaveciclo – Intervenção de Ygor Marotta em Luxemburgo – ROTONDES' OPENING Weekend in June, 2015



Fonte: *Frame* do vídeo disponível em: <https://vjsuave.com/suaveciclo/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Imagem 132 – Ygor Marotta realiza projeção com seu Suaveciclo no Elevado Costa e Silva, região central de São Paulo, 2016



Fonte: *Frame* do vídeo *Madrugada Desperada #7: Um Subversivo Suave – VJ Suave*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YldPMjVsz1M>. Acesso em: 27 mai. 2022.

A seguir, trechos da fala de Ygor Marotta.

Esse projeto do triciclo, conforme aparece nas imagens, nós já levamos para mais de 25 países. Até então a gente tinha a ideia de arte e projeção como uma coisa muito fixa. Nessa mudança, o que acabou dando muito certo para nós foi que inventamos um jeito de mover essas projeções. Nós já apresentamos o Suaveciclo para 10 pessoas, para 100 pessoas e também para mil pessoas. Teve uma vez que a gente levou o triciclo numa parada dos Reis Magos em Madri, aí eram milhões de pessoas na rua. Nós nunca sabemos com antecedência de quantas pessoas vai ser o público. Normalmente, a gente consegue pegar as pessoas que estão na rua no momento e, se for algum evento, as pessoas estão sempre acompanhadas, em família, então tem muita criança e elas são curiosas, querem saber o que vai acontecer e acabam acompanhando essas formas que a gente projeta, seguindo seus movimentos e interagindo no percurso. Num dado momento, nós entendemos que estávamos fazendo performance, aos poucos, fomos descobrindo essas relações à medida em que a gente se apresentava nos festivais e a partir do que ouvíamos a respeito do que era o nosso trabalho para o público. Acabamos entendendo e descobrindo outras camadas, porque o que queríamos inicialmente era exibir nossas animações na rua para o maior número de pessoas possível e isso acabou se transformando numa performance audiovisual em movimento. Na realidade, gostamos dessa definição, mas é difícil definir o que a gente faz e preferimos deixar aberto. Eu, por exemplo, descrevo como um trabalho com animação que é projetada em tempo real na rua e em

movimento (informação verbal).⁴⁹²

Ao falar de seu processo criativo, Ygor Marotta afirma que ele não é vinculado a denominações anteriores e nem mesmo posteriores. A respeito da relação com o público, por exemplo, quando fala das crianças, ocorreu-nos, também, que elas têm uma forma de apreensão que não vem precedida de denominações, de preconceitos ou outras atitudes já preestabelecidas, seja pelo sistema, seja pelos modelos de representação ou outro indutor qualquer. Questionamos, então, se ele acredita que a criança consegue entrar no processo criativo e de que forma isso se dá:

Nós descobrimos que nosso público maior são as crianças e entendemos também, depois de um tempo, que se não tiver criança a ação se resume a uma projeção, não tem essa magia, a gente não consegue criar um momento mais intenso. As crianças estão dentro da nossa arte, quando tem as crianças, os adultos vêm e há uma imersão nesse nosso universo do tipo: “Que mágico isso que que tá acontecendo”.

Imagem 133 – Crianças correm atrás de figuras projetadas por VJ Suave. São Paulo 2016



Fonte: *Frame* do vídeo *Suaveciclo* by VJ Suave. Disponível em: https://vimeo.com/141932372?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=3216353. Acesso em: 27 mai. 2022.

492 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

As crianças conseguem mergulhar nesse universo nosso porque algumas acreditam que aquilo está ali e outras só querem brincar de pegar e encostar na projeção. Desde que percebemos essa interatividade das crianças, sempre temos na manga algumas animações para projetar para interagir com elas. Descobrimos esse viés da interação com as crianças muito depois de desenvolver a maioria das coisas que a gente fez, mas agora é o nosso público mais querido, inclusive hoje eu dou bastante oficina que abrange essa perspectiva (informação verbal).⁴⁹³

A animação feita em Suaveciclo, uma imagem em movimento que também se movimenta pelos suportes que se alternam, parece-nos que, pelo menos no Brasil, não se destacou tanto quanto as intervenções de projeção mapeada com animação em suportes fixos, com o movimento reduzido à trama da imagem. Acreditamos que isso aconteça pelo fato de essas mobilizarem outras agências, valores financeiros maiores e assim serem mais difíceis de serem apresentadas. Ygor Marotta comenta:

Nossa intenção sempre foi levar nossas ideias para a rua, sem prazo para as coisas acontecerem. Fomos deixando acontecer e fomos seguindo nossos instintos. Quando eu conheci a Ceci, ela tinha conhecimento da área de animação no After Effects, enquanto eu vim da área do desenho, então, quando unimos esses dois lados, se potencializou numa coisa que poucos faziam. Na época, quando a gente começou a fazer a projeção em movimento, vimos que já tinha pelo menos uma experiência nessa área, era um clipe que utilizava a projeção em movimentos, mas era como se fosse uma alma branca de um corpo andando pela rua. Nós achamos esse trabalho e entendemos que seria algo por esse caminho, mas com cores e animação do desenho. Quanto ao sucesso deles, nada está definido, são etapas nas quais conseguimos nos realizar (informação verbal).⁴⁹⁴

Quando assistimos aos trabalhos do duo disponíveis na internet, ficamos com a impressão de que houve um ajuste anterior entre o mapeamento dos lugares e as imagens escolhidas. Essa impressão acontece porque a sincronia entre as imagens e os lugares, apesar de aleatória, se faz como uma narrativa pessoal que vai sendo construída em nossa mente. Esse é um pressuposto da imagem rasurada no sentido de que uma sintaxe não comanda sua apresentação, mas há um outro fluxo que corre livremente. Por exemplo, quando a imagem de um pássaro passa em uma árvore ou um menino passa pela frente de uma janela, achamos que isso foi

493 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

494 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

pensado, mapeado, mas é porque não há uma expectativa, apenas fluxo, então os elementos fazem conexões e associações livres, se encaixam sem o que entenderíamos como falhas. O fluxo que não se determina na saída tem mais possibilidades de dialogar com a cidade, com o que surge como suporte e ao qual a imagem da projeção vai abraçar por um momento. As intervenções do duo segundo Ygor são muito mais interativas quando abandona os recursos que permitem antecipar as ações.

Arte e tecnologia é uma área muito exclusiva, muito cara e não temos muito apoio para realizar. No Brasil ainda é mais difícil, a maioria das coisas, principalmente os projetores, são cobradas em dólares, então fica tudo muito complicado. Para os curtas-metragens, como o que fizemos para MTV, que se chama *Run*⁴⁹⁵, existe esse mapeamento por ser necessário um plano de produção que dê conta dos valores e diárias. O dinheiro dava para alugar um projetor de 4.000 lumens, que é pequeno, então o plano de produção servia para que nada desse errado. Portanto, fizemos uma pesquisa de locação pelo *Google Maps*, depois escolhemos algumas cenas para ver. À noite íamos com nosso carro e conseguíamos testar e ver como a rua funciona para as projeções.

Mas quando a gente apresenta o Suaveciclo, algumas vezes a gente consegue, no máximo, dar uma circulada um pouco antes da apresentação, para dar uma olhada e ver se encontramos pontos de projeções maiores ou lugares de paradas que possamos manter algum tempo. Essa vista anterior ajuda também a entender como é a circulação das pessoas, porque, por exemplo, se são 500 pessoas, a gente tem que planejar junto com a prefeitura, o uso do equipamento porque vai ocupar um espaço grande da rua, vai ter gente, vai ter criança correndo para lá e pra cá. Esses termos sempre variam um pouco, então até conseguimos olhar para uma certa programação, mas a maior parte da apresentação vai na intuição, no momento. Se tem uma pessoa, uma criança interagindo, vamos interagir com ela. Significa que podemos planejar como vamos começar, mas depois que deslança a apresentação, tudo vai de forma muito natural. Conseguimos pensar algumas cenas e manter sua ordem, mas no momento em que você tá na rua com seu computador que manipula as imagens ao vivo, pedalando, apontando o projetor e ainda fazendo o foco e no foco também você consegue dar zoom na imagem, então são muitas coisas dentro da performance que não dá para programar tudo o que se vai projetar (informação verbal).⁴⁹⁶

Ygor Marotta foi também indagado, durante a conversa, sobre a diferença que existe entre públicos de bairros nobres, como o Itaim e a Avenida Paulista, e de

495 VJ Suave "*Run*" 2011. Disponível em: <https://www.ygormarotta.com/projetos/run-3/>. Acesso em: 23 mai. 2022.

496 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

bairros periféricos de São Paulo, como a região do Baixo Glicério – que, em nossa percepção, sintetiza, em termos de São Paulo, todo o forte apelo de formas e conteúdos extraídos de referenciais da rua, dos sem-teto, da própria textura de desgaste da rua e de tudo que está como forma rebaixada no ambiente urbano e que estão tão presentes nas obras do artista. Entendemos que existe um público que pertence a esse território e existem outros públicos que têm esse território em seu imaginário de forma negativa. Estamos falando de um público que é muito mais próximo da grafia do artista, porque ela é extraída desse lugar, incluindo os animais, porque eles estão também nessas condições de serem absolutamente apropriados e expropriados, tal como os moradores de rua.

Em uma ocasião, fomos convidados pelo Festival Internacional de Linguagem Eletrônica de São Paulo, o maior festival de arte e tecnologia de São Paulo, a apresentar por 7 dias seguidos. Nós ainda estávamos no primeiro modelo do Suaveciclo e tivemos que estar na Paulista todos os dias durante os 7 dias e não conseguimos sentir muita emoção. A Avenida Paulista tem um fluxo muito grande de pessoas e coisas e a iluminação, os sons e os movimentos são tão intensos que pode estar acontecendo o que for que muita gente nem vai notar. O tempo das pessoas nessas condições é outro, elas estão em outro tempo ali, então a gente teve a aproximação de um morador de rua que nos acompanhou uma noite, seguiu de uma ponta a outra da avenida e ele dizia para as pessoas: “Gente veja isso, isso é arte olha para projeção olha para projeção!”. Ele questionava as pessoas, mas elas estão em outro tempo, elas não tão nem aí. Então, estar num espaço onde o fluxo de gente é muito grande vai ter essa questão de ninguém se interessar muito. Quando, no entanto, a gente leva o projeto para zonas mais carentes, é um amor, é mágico, a gente consegue criar uma atmosfera muito linda, porque talvez eles nunca tiveram acesso a esse tipo de intervenção, não é uma coisa que chega para eles (informação verbal).⁴⁹⁷

Concluimos que essa diferença de público se dá tanto pela carência de atividades mais lúdicas que venham distender os aparatos de sobrevivência sempre precários ou inexistentes a que o público das margens está sujeito, como também pelo desapego dos conceitos mais elaborados, a exemplo do qual nos referimos em relação ao processo de participação das crianças. Isso não significa entendermos como uma participação ingênua, mas uma emergência maior no sentido de receber e dar afetos do que de compreender num nível semântico, como ocorre nas regiões

⁴⁹⁷Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

mais estruturadas. Já apresentamos a ideia de existência de campos preparados onde a recepção de ações culturais parece menos potente no sentido de envolvimento afetivo. Ygor também corrobora o sentimento de que os aportes financeiros que permitem ações culturais de grandes proporções se dão sempre em lugares específicos e com agenciamentos específicos que alijam as comunidades mais carentes ou exploram seu capital cultural.

Em 2018, o duo recebeu o convite do Festival de Vídeo *Mapping* de Salvador, o SSA *Mapping*, para o qual criaram a obra “Roda de Força”. Como o local previsto para as projeções seria no Fórum de Justiça de Salvador, o duo resolveu engajar-se politicamente nos debates atuais e locais, criando uma homenagem a Mestre Moa, capoeirista negro, assassinado na época em decorrência de políticas racistas e de disseminação do ódio. Para o duo, o que mais estava precisando de Justiça na Bahia, naquele momento, era essa violência injustificada e mal resolvida. Essa operação de *détournement*⁴⁹⁸, na qual se apropriam dos espaços e recursos institucionais para criticar as instituições, já identificada em outras análises, é possibilitada pelo que identificamos acima sobre a possibilidade de invadir o espaço público sem que a fonte da projeção seja identificada, mas também de outras maneiras de subverter as regras das instituições e, na ação, verter o sentido e os conteúdos para uma transgressão crítica.

498 Cf. Nota 126.

Imagem 134 – Projeção de VJ Suave Fórum Ruy Barbosa, Festival SSA Mapping, Salvador – Bahia, dezembro de 2018



Fonte: Disponível em: <https://vimeo.com/vjsuave>. Acesso em: 27 mai. 2022.

Eu tive contato com o mestre Criolo na época do “Mais amor por favor” depois disso a gente se encontrava na rua e às vezes se esbarrava nos eventos. Quando tivemos o convite para criar a obra “Roda de Força”, eu o convidei para cantar ele fez essa participação de vocal e berimbau junto com a projeção⁴⁹⁹. Essa é a maior obra que já fizemos de projeção em termos de escala e contou com a ajuda de muitas pessoas. O trabalho do VJ Suave, por conta de trabalharmos com animação e com música, temos uma equipe de artistas animadores, artistas de *motion graphics* e da música, então, quando são projetos maiores, não é só Ygor e Ceci, na realidade nunca foi só Ygor e Ceci, porque tudo isso que a gente faz exige muito mais do que só duas pessoas (informação verbal).⁵⁰⁰

O duo continua suas pesquisas em arte e tecnologia e, recentemente, colaborou com programadores da Áustria para criar uma nova versão do *Tagtool* na qual se pudesse conectar os *iPads* através da internet, estando os artistas em lugares distantes. Nos modelos atuais o aplicativo permite criar desenhos com gestos, e animá-los de forma espontânea em tempo real. O primeiro teste com esse

499 Roda de Força - VJ Suave, 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/vjsuave>. Acesso em: 27 mai. 2022.

500 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

novo modelo foi realizado para o “*Ars Electronica Festival*”⁵⁰¹, em Linz, na Áustria.

Imagem 135 – Projeção em prédio durante o “*Ars Electronica Festival*”, com a participação de VJ Suave. Lins, Áustria, 2020



Fonte: *Tagtool*. Disponível em: <https://www.facebook.com/Tagtool/>. Acesso em: 27 mai. 2022.

Eu estava em São Paulo e a gente conseguia desenhar em grupo. Com essa nova função do *Tagtool*, conseguimos apresentar na Áustria, em Portugal, no Japão e ainda consegui desenhar junto com amigos de Montevideu e na Inglaterra⁵⁰². Foi a primeira vez que se pôde criar uma Jam de desenho e animação em tempo real com pessoas de fora do país e isso foi bem divertido, eu estou bem contente com o que vem por aí (informação verbal).⁵⁰³

501 ARTES e Ciências se misturam em festival na Áustria. Canal AFP Português. 10 set. 2016. 1 vídeo (1 min. 15 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZrL5ULY7khA>. Acesso em 04 mai. 2022.

502 *Jam* de desenhos e animações com VJ Suave através do aplicativo *Tagtool* realizada em 2020 com artistas de diferentes partes do mundo. Disponível em: <https://vimeo.com/vjsuave>. Acesso em: 23 mai. 2022.

503 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

Imagem 136 – Tagtool Online Sessions São Paulo. Tagtool performance by VJ Suave and invited artists from abroad around the globe. Festival “Arte é Inovação”, da Polo Cultural, rua Caio Prado/Av. Consolação. São Paulo, 2020



Fonte: *Frame* do vídeo Jam de desenho e animação com VJ Suave. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fRums-Yne34&t=4s>. Acesso em: 27 mai. 2022.

O trabalho, do VJ Suave, é tudo imaterial, não tem nada físico, sua base é a existência em ambiente digital o que de certa maneira separa esses artistas em nichos especiais com dificuldade de interlocuções em processos sociais mais amplos que por exemplo envolvem o mercado da arte ou a legitimação como obra. Alguns eventos atuais como a transformação da própria arte tradicional em material digitalizado através do NFT, no entanto indicam que pode haver um certo impulso que talvez permita aos artistas digitais romperem estes nichos e por exemplo venderem suas obras. De qualquer maneira, o espaço da rua é o *locus* vital pleno de significação que parece ter dado a Ygor as circunstâncias iniciais de sua arte. De um conjunto de imaginários e de valores extraiu seus grafismos, suas cores, suas imagens, flertando com a simplicidade e com a complexidade, mas também foi capaz de ajustar seu dom para as questões tecnológicas, virtuais, imateriais, e efêmeras ampliando seu repertório criativo para as intervenções urbanas. O percurso de Ygor que vai dos cartazes às projeções é um movimento ao mesmo tempo de saída e de retorno às ruas que na relação entre artistas e espaços vitais

acontece sempre com modificações nos referenciais e nas identificações.

Ygor Marotta faz intervenções urbanas a longo tempo sem nunca ter modificado um de seus referenciais, sua certeza nas formas afetivas como condição da produção artística. A sua arte e as suas ações têm um impacto sobretudo ético que se constrói por uma razão comunicativa através da qual o público se integra à intervenção por compreendê-la como um contexto de inclusão, participação e liberdade. Essa ética em Ygor é também uma busca de paz para o conflito pela mediação das imagens extraídas das ruas e do imaginário ecológico. São imagens que, apesar de beber na desarticulação social, fruto da má distribuição de renda e da política perversa para as classes pobres, de forma bem acentuada promovem uma certa estetização desse conflito. Nesse sentido, interessou-nos saber sobre a sua perspectiva artística e seus posicionamentos futuros em relação a uma política que opera a articulação do conflito que não visa a paz simplesmente, mas o reconhecimento de contradições, o acolhimento das diferenças não como exceções a serem excluídas, mas como parte do corpo social detentor de direitos legais, e sobretudo de legitimidade como cultura e como singularidade.

De pouco em pouco, essa é uma dimensão que tenderá a aparecer e, de acordo com o tempo, também se ampliar. Por exemplo, as paredes que tínhamos a possibilidade de projetar foram ficando cada vez maiores e nós conseguíamos alugar um projetor de 10.000 ou 15.000 lumens, o que permitia projetar em um prédio grande no meio da cidade. Então passamos a refletir sobre essa possibilidade de comunicar algo em grande escala, onde apenas uma projeção poderá ser vista por várias pessoas que estão dentro de suas casas ou transitando e trabalhando de alguma forma pela cidade. Então cada vez mais importa o que queremos passar, o que queremos comunicar (informação verbal).⁵⁰⁴

504 Trecho transcrito a partir de entrevista com Ygor Marotta realizada *online* pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021.

3 Capítulo – Ensaio Críticos

3.1 A Forma Artística e as Teorias Sociais

As duas primeiras partes da tese procuraram, através das análises de intervenções urbanas distintas sob um conceito alargado de forma artística, entender o que constitui as práticas urbanas quando observadas pela sua manifestação sensível, a forma estética. Cabe agora, ainda mantendo uma forma ensaística, avançar sobre os modelos conceituais que estiveram mais próximos e alinhados com as práticas e as análises das experiências de intervenção urbana, permitindo pensar sobre sua heterogeneidade por um panorama lúcido, crítico e inclusivo.

3.1.1 Estética e implicação social

O conceito de forma artística serve de fio condutor para a grande maioria das análises, nas quais pretendemos distanciar as representações de certa inscrição na tradição da metafísica e destacar o fenomenológico e o eventual em favor de uma liberdade que poderia se dizer desconstrutiva⁵⁰⁵, própria do ensaio⁵⁰⁶. A forma está implicada na escolha da temática geral em termos sociológicos. Ela prescreve todas as circunstâncias para esse devir social imaginário, com o qual este trabalho se empenhou e cujo parto continua dependente dela. À sua maneira, ela apareceu para substituir temas como objeto artístico e obra de arte, e então o novelo soltou-se das mãos. Para encontrar o “fio da meada” novamente, algumas operações com a palavra foram postas em prática. A mais curiosa delas foi tentar segurar seu

505 Segundo Derrida, seu sentido de forma começou a ser pervertido a partir de sua inscrição na tradição metafísica, embora: “Nela sabemos o que ‘forma’ quer dizer, como se regula a possibilidade das suas variações, qual o limite e em que campo se devem conter todas as contestações imagináveis a seu respeito” (DERRIDA, 1991, p. 197).

506 Explicitando sua abordagem da obra de Adorno: Teoria Estética enquanto uma forma ensaística de apresentação de ideias, Sérgio Schaefer se diz convencido de que: “[...] a leitura do mundo, da sociedade e das práticas desencadeadas pelos homens (e mulheres) precisa ser feita por meio de ensaios aproximativos. Principalmente quando se percebe que a racionalidade procura sistematizar aquilo que jamais deveria cair sob o jugo de um sistema, por ser um *contradictio in re*: a liberdade humana. A forma de ensaio é indicativa de liberdade. Os conceitos nela trabalhados [...] coordenam-se entre si sem serem subjugados a um conceito maior cheio de fome, pronto para mastigar ‘dialeticamente’ os conceitos menores e digeri-los, parecidamente a um processo de feições antropofágicas, que elimina e conserva” (SCHAEFER, 2012, p. 13).

significado transcendente em leituras de textos favoráveis, como “A forma Difícil” de Rodrigo Naves (2011), “A forma e o Querer dizer” de Jacques Derrida e “Visão e Forma” de Roger Fry (2002). Seguido de operações de intervenções propriamente ditas no texto, como a de riscar todas as palavras “forma”, independentemente de seu uso, nos quatro volumes dos cursos de estética de Hegel⁵⁰⁷. Esse projeto de Intervenção pensada como obra foi deixada de lado ao final, quando tivemos contato com a instalação de Elida Tessler “O Homem Sem Qualidades, Caça Palavras”⁵⁰⁸ (2007).

As teorias sociais em seu amplo espectro, mas principalmente o estruturalismo e o pós-estruturalismo, alçaram cada vez mais a forma artística como seu objeto de reflexão sobre a sociedade, flexionando ao máximo termos e categorias como humanismo, estética, identidade, natureza, cultura e etc., caros aos campos da filosofia e da arte, mas também ao da antropologia e da psicanálise entre outras. O conteúdo ensaístico acumulou funções de substituir sistemas de pensamento de forma ampla. O ensaio permite maior liberdade e não renega os conceitos. É notória, por exemplo, a evolução de pensadores como Arthur Danto, que da construção tardia de um sistema filosófico, volta-se para o campo da estética com ensaios fundamentais como “*The Art World*” (1964) e, depois, “A transfiguração do Lugar-Comum” (1981), ou mesmo Adorno, que produz a última teoria estética⁵⁰⁹, desde uma longa linhagem moderna iniciada em Alexander G. Baumgarten em meados do século XVIII, com a obra ensaística “Estética”⁵¹⁰ (1993), cuja temática

507 Obra dividida em dois temas: o primeiro, O Belo na Arte; o segundo, O Sistema das Artes. Essa obra não foi escrita pessoalmente por Hegel, mas por seus alunos que tomaram nota de suas aulas e depois transformaram em livro. Isso explica o porquê de a linguagem ser bem mais acessível do que a dos outros livros desse filósofo.

508 Este trabalho foi realizado a partir do romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil. A frase afirmativa do título motivou o processo de rasura de todos os adjetivos presentes no livro, o que resultou em 30.301 palavras. Fazem parte da instalação dois volumes da obra de Robert Musil. O primeiro se chama “*O homem sem qualidades, mesmo*”, onde estão rasuradas com caneta esferográfica preta o primeiro grupo de adjetivos identificados; o segundo se chama “*O homem sem qualidades, mesmo assim*”, onde estão pintados com corretivo branco os adjetivos presentes na lista completa, incluindo aqueles esquecidos na primeira leitura.

509 Indicamos: SCHAEFER, Sérgio. A teoria Estética em Adorno. Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2012.

510 A obra “Estética” (1750) de Alexander Baumgarten (1714-1762) marca o retorno na filosofia ocidental dos temas relativos à arte e ao belo após a famosa Poética de Aristóteles (séc. IV a.C.) Mesmo inconclusa, essa obra abria o caminho para a crítica do juízo de Kant, (1790) e para as mais importantes abordagens estéticas dos séculos XVIII-XIX, destacando o romântico alemão, com Goethe, Schiller, Hölderlin, os irmãos Schlegel, Schleiermacher e Novalis.

maior é a liberdade que superou os traços desesperançosos e pessimistas que marcaram seu discurso (SCHAEFER, 2012).

Nosso olhar, portanto, é voltado para as margens também de uma historiografia dos conceitos, por serem eles elementos fundamentais para se pensar e agir sobre o contexto contemporâneo das relações entre produção cultural e vida social imersiva e inclusiva. Então, entende-se que as operações de derrisão das séries paradigmáticas que se enfileiram sob os rótulos de Natureza e Cultura, por exemplo, postas em práticas nas análises, demandaram configurar uma forma para as práticas. Algumas aproximações com vertentes da produção teórica brasileira estão presentes nas análises, embora não apareçam textualmente, mas são coligações sociológicas imprescindíveis. Chamamos a atenção para as representadas principalmente por Peter Paul Pelbart⁵¹¹, que encampa um trabalho editorial de perspectiva derrisória, além de textos fundamentais que aparecem como crítica dos acontecimentos sem abandonar a ação das estruturas psicossociais como relevantes, senão preponderantes, para compreender os movimentos de resistência das ocupações e a forma da comunidade. Linha que inclui Christian Dunker, Maria Rita Kehl, Suely Rolnik e Sueli Carneiro⁵¹², entre outros, numa sociologia que recoloca de forma aguerrida os termos da representação, da imagem e do imaginário de grupos étnicos, como as mulheres negras, deslocando episódios brutais do lugar monótono da trivialidade cotidiana⁵¹³ para o campo do intolerável, algo que contribui para a inclusão de outros operadores da nova história e de ressignificações simbólicas, como a relação entre cultura e estrutura desenvolvida por Rodrigo Severo:

511 Peter Paul Pelbart, filósofo, editor da N-1 edições, fundada em 2011, prioriza a produção de livros-objeto entre a filosofia, a política, a literatura e outras formas de pensar. Entre as obras mais recentes do filósofo citamos: *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento* (2019) e *Ensaio sobre o Assombro* (2019), ambos pela N-1 Edições.

512 Sueli Carneiro se vale do conceito de “epistemicídio”, cunhado pelo sociólogo Boaventura de Souza Santos (1940-), para abordar a tentativa de apagamento dos saberes dos povos colonizados, com ênfase nas mulheres negras, por serem parte do segmento mais oprimido desses povos. No campo dos estudos de gênero, sua produção dialoga com intelectuais e feministas negras brasileiras como Beatriz Nascimento (1942-1995), Luiza Bairros (1953-2016) e Lélia Gonzalez (1935-1994) (LITERAFRO, 2021).

513 Referimos aqui, por exemplo, a mudança na ênfase das narrativas sobre a comunidade negra por líderes mundiais como Barack H. Obama II, detectada por Keeanga Yamahtta Taylor: “São, evidentemente, comentários inócuos que reduzem a injustiça social à inconveniências, preconceito e mal-entendidos – ignorando o caráter generalizado e institucional do racismo americano que a maioria dos afro-americanos tem que confrontar” (TAYLOR, 2018, p. 110).

[...] sobre cultura e estruturas, é justamente isso, porque, do ponto de vista assimilacionista, a cultura negra é super assimilada, a exemplo da feijoada, da capoeira, da caipirinha, do samba. As pessoas mais ricas do país estão lá na beira da piscina comendo feijoada e sambando, mas, quando se cai na realidade do ponto de vista estrutural, os sujeitos dessas culturas estão todos excluídos da sociedade, das estruturas (informação verbal)⁵¹⁴.

As temáticas do “perspectivismo ameríndio” de Viveiros de Castro⁵¹⁵ – ou mesmo dos pensadores dos povos originários como Kopenawa e Krenak – contribuíram para pensar a forma artística em sínteses reflexivas próprias de linguagens inclusivas, no sentido de funcionarem mais na imanência, necessárias para a compreensão de inovações que passam a operar pelo esgarçamento das estratégias de síntese do conceito. O entendimento das coisas do mundo, evidentemente, se dá de maneira antes antropológica do que teórica, portanto, abrir essa via implica romper os limites entre as teorias sociais. Autores recentes e inoportunamente afastados das leituras acadêmicas, como Maurizio Lazzarato, principalmente em seu livro *Signos, Máquinas, Subjetividades* (2014), que permite um novo entendimento do funcionamento do capitalismo e da crise pela qual este passa, acabam por estabelecer críticas formais à maioria dos autores da teoria crítica contemporânea, como o próprio Rancière⁵¹⁶. Não limitar é também expandir para autoras – distintas, há que se dizer – como Bell Hooks e Silvia Federici, cuja produção teórica vem de inserções ativistas no centro do sistema há muito

514 Trecho transcrito a partir da fala de Rodrigo Severo realizada no grupo de estudos “Encontros Possíveis”, em formato *online* pela plataforma *Google Meet*, no dia 6 de novembro de 2020. Ver também: MUNANGA, 2019.

515 Viveiros de Castro tem sido uma leitura constante, principalmente dos artigos publicados na revista *Mana* (Disponível em: <https://revista-mana.org/>), que gerou algumas palestras durante a pesquisa para esta tese. Chamamos a atenção para o pensamento expresso em sua entrevista na Revista Primeiros Estudos: “O que há de novo tem 500 anos, são os índios. Quer dizer, tem 500 anos que nós ‘descobrimos’, e 500 que nós ignoramos. É passando pelos índios – índios reais, índios imaginários, índios simbólicos, índios de carnaval, índios de Oswald de Andrade, índios da antropologia, índios de ficção, índios de novela, índios nus, índios vestidos, todos os índios –, é passando pelos índios, e pelos negros, pelos africanos, pelas minorias, que ‘nosso’ pensamento vai se articular como ‘um’ pensamento, vai poder ter, poder ganhar uma inflexão nova. Fora do sistema de avaliação da Capes, do Qualis, dessas ferramentas ‘gerenciais’ da produtividade, do rendimento. Partir para a internet, para a blogosfera, para o *copyleft*, o *open access*, o informal, a periferia, o mangue, o baixio, o mato” (BARCELLOS; LAMBERT, 2012, p. 261).

516 “Para Lazzarato, os autores contemporâneos da teoria crítica, tais como Jacques Rancière, Paolo Virno, Slavoj Žižek, Alain Badiou e Judith Butler, seguem presos a uma visão logocêntrica, que não leva em consideração aqueles elementos essenciais para o funcionamento do capitalismo e da política que não são da ordem da linguagem. Dessa maneira, fracassaram ao abordar a relação entre capitalismo e processos de subjetivação” (PIRES, 2015).

praticadas⁵¹⁷, mas pouco publicadas. Concluímos que vivenciamos, nas formas de produção social e expresso nas análises, muito mais a forma de pensamento de Viveiros de Castro do que a teoria crítica tradicional, muito embora haja um contraponto importante que enuncia um *contradictio*: o fato de as formas de conhecimento estarem todas irremediavelmente vinculadas às teorias do discurso e às teorias críticas. Portanto, para um sujeito constituído pela teoria do discurso de escolas europeias, a necessidade de utilizar o perspectivismo de Viveiros⁵¹⁸ é a mesma de encontrar pelo menos outros *enquadramentos*. Mesmo com o aprofundamento do estudo, vivências e reflexões por amplas fontes e proporcionado pelo tempo do doutorado, para o discurso a propósito de uma questão, em muitos momentos, temos somente o recurso de nosso próprio pensamento. O ilimitado é também, de certa maneira, o informe e possibilita fazer uma inversão desse mecanismo discursivo e, pela razão antropológica citada, debelar parte do que está umedecido pelos enunciados responsáveis pela nossa formação.

3.1.2 Mudança no prumo

Resgatar a arte para a realidade do cotidiano, por exemplo, que é um sonho milenar, sempre encontrou muitas limitações. Seu viés mais obtuso é a ideia de estetização geral da vida, central nas teorias e práticas da arte desde as primeiras vanguardas do século XX e resgatada nos anos de 1960, principalmente nos EUA, como já descrevemos. Nessa época, reforçavam-se as constelações culturais da Guerra Fria voltadas para canonização do alto-Modernismo nas artes visuais, fixadas em confrontar o Realismo Socialista – o dogma do bloco soviético – com o Expressionismo Abstrato, que já estava superado pelos *Happenings*, por Fluxus, Rauschenberg, *Pop Art* e etc. O século XXI apresenta algumas outras superações que são consequência do amplo recurso às teorias sociais. Superou-se, por exemplo, certa dicotomia entre tempo/espaço realçada pelo Pós-Modernismo, com

517 Importa relatar que alguns textos fundamentais de Silvia Federici, que fazem críticas abertas a organismos de gestão universal fundados após a segunda guerra no pacto ocidental como a OTAN e a ONU, são produzidos desde os anos 1970, mas somente publicados para um amplo acesso a partir de 2019.

518 Esperamos também, para não nos prendermos a uma visão branca quanto ao relativismo dos povos indígenas, as novas vertentes do trabalho de Viveiros de Castro, que declaradamente anunciou um afastamento dessas questões após a publicação de *Metafísicas Canibais* em que adentra a relação contrastante entre um viés psicanalítico e outro mítico.

grande influência no campo cultural, principalmente com Lyotard (2019) e Fredric Jameson (1997). A perspectiva entre arte e vida tomou aspecto novo ao incluir o relacional nas formas de produção, já nos anos 1990, com o controverso Bourriaud e a globalização geral das formas de produção e de relação, mas não funciona mais como operador crítico das produções artísticas e menos ainda para as análises de intervenções urbanas. A própria teoria crítica, em especial o pós-estruturalismo francês, é uma maneira de expor dentro da historiografia e principalmente, dentro das formas discursivas da própria teoria crítica francesa, com Rancière (estética e política), Derrida (desconstrução) ou mesmo Didi-Huberman (imagem como rasgadura), ou dos EUA, com Fredric Jameson (lógica cultural do capitalismo tardio) e Andreas Huyssen (cultura do passado presente), ou mesmo das fase mais recentes da escola de Frankfurt, com Habermas (Teoria da ação comunicativa), uma certa aversão à ideia de estetização do cotidiano.

Adotar as teorias sociais como *parti pris* dos estudos, deixando em segundo plano as teorias estéticas, foi, nos parece, o responsável pelo surgimento de um outro viés crítico, um tanto experimental, como hipótese de saída conceitual para este trabalho, num aporte inovador entre estética e política, cultura e sociedade, ao considerar o reconhecimento como distinto da emancipação. O reconhecimento teria um dado novo de relação entre sujeitos não mediados pelo direito jurídico e seu liame estreito com a instituição, leia-se representação e mediação. Enquanto que a emancipação estaria subscrita, de saída, a processos retóricos e historicistas, instanciados em princípios de legalidade.

3.1.3 As institucionais

Face às superações, tardias e mal acabadas, as alternativas no campo cultural continuam sendo óbvias. Os resultados de programas culturais, bastante proeminentes no Brasil – que de certa forma refletem nas interações políticas e são os receptores das referências internacionais, como o da Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), frente a um esgotamento conceitual –, insistem na estetização, quando não simplesmente expõem cercamentos, racismos e elitismos⁵¹⁹ difíceis de superar. Vejamos: na lógica discursiva da

519 Em maio de 2022, o MASP tomou medidas para impedir a exposição de seis obras fotográficas

sociedade capitalista, é cada vez mais comum utilizar de recursos estéticos próprios do lugar para projetos de transformação social com resgate de memórias locais⁵²⁰, melhoria das condições de sobrevivência e evidenciação das identidades culturais dentro de territórios vastamente degradados. Essas iniciativas, logicamente fundadas no panorama sociológico de seu tempo, são bases para a manutenção do consenso social e, normalmente, partem de sujeitos da classe média implicados com as questões relevantes às várias culturas que compartilham o território com suas gramáticas próprias. Nesse processo, é notória a estetização da dor, da marginalidade e da degradação de determinadas populações urbanas e determinadas regiões da cidade, historicamente relegadas ao abandono, principalmente por desinteresse político, mas também alvo da especulação imobiliária, conforme apontamos nas análises. A estetização, cujo teor é o consenso, opera no sentido contrário ao pleiteado pelas teorias sobre a produção estética ao longo do século XX. Ela se dá tanto pela apropriação imagética dos elementos estruturais urbanos, que, por sua vez, se oferecem à captação e reinterpretação, como por lógicas discursivas que operam sobre as dinâmicas de seus sistemas de produção e de condições de vida, normalmente à revelia destes.⁵²¹

de autoria de André Vilaron, Edgar Kanaykō Xakriabá e João Zinclar, ligados ao Movimento Sem Terra (MST), solicitadas pelas curadoras ao departamento de produção do museu, que fariam parte da programação dedicada às *Histórias Brasileiras*, no núcleo *Retomadas*. Tal medida ocasionou o pedido de demissão da curadora Sandra Benites, primeira curadora indígena no Museu. Após demissão da curadora, o artista Cildo Meireles voltou atrás sobre o empréstimo de três obras suas para a mostra. O MASP publicou nota em 14/05/2020 se justificando perante a atitude e recebeu carta das curadoras do núcleo propondo condições para a reconciliação. Para maiores informações indicamos: Nota do MASP (Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras#nota>. Acesso em: 11 jul. 2022); Carta das curadoras (Disponível em: <https://mst.org.br/2022/05/26/carta-das-curadoras-apos-masp-voltar-atras-de-veto-as-fotos-do-mst/>. Acesso em: 11 jul. 2022). Confira também: MORAES, Fabiana. Msp usa capa decolonial, mas veta fotos do MST e trabalho de curadora indígena. **The Intercept Brasil**. 17 mai. 2022. Disponível em: <https://theintercept.com/2022/05/17/masp-capa-decolonial-veta-fotos-mst-trabalho-curadora-indigena/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

520 Um suplemento que se colocou em face de um modelo de desconstrução das metanarrativas do Pós-Modernismo. Ver: MAURÍCIO, Ana Fabíola. Entrevista a Andreas Huyssen. **Comunicação & Cultura**, n.º 7, 2009, pp. 141-151. Disponível em: https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10450/1/07_08_Entrevista_Andreas_Huyssen.pdf. Acesso em: 11 jul. 2022.

521 Em partes distintas do texto, procuramos expor essa condição de hackeamento de cultura, por exemplo, no capítulo “2.2.4 A pixação” e em “2.3.1 Coletivo Preta Performance - Negrotério”, sobre a ação de universidades como a própria USP. A Implantação de cursos com maiores possibilidades de inscrição para negros, imigrantes, indígenas e outras legitimidades, como o Diversitas da FFLCH-USP, são exemplos de uma certa *mea culpa* e de ativismo político a partir da universidade em que podemos incluir Vladimir Safatle e a produção de “#eagoraoque” (2020) filme de Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald.

O recurso a essa estetização em seu termo afirmativo visa ampliar a sensibilidade de setores anômicos para políticas importantes para as classes desfavorecidas num amplo espectro. Trata-se de políticas que são ligadas a uma noção um tanto controversa de reconhecimento. Normalmente, esses projetos e essas intenções partem de sujeitos agregados ao sistema de poder, mas com identificação com as causas das comunidades carentes e dos sujeitos em situação de abandono. Não cabe deslegitimar essas iniciativas, mas entender que os vínculos com políticas públicas que são necessariamente de base mercadológica impedem o trabalho conjunto com as comunidades de interesse e dificilmente terão resultado efetivo para seus integrantes. Isso porque é notório que o engajamento às necessidades inclusivas emergenciais pleiteia um viés reparatório, o que prejudica processos de reconhecimento mais autônomos e abrangentes⁵²².

As intervenções com propostas culturais gestadas por secretarias de cultura de municípios e de estados não se desvinculam da forma consensual, apesar de normalmente terem gestores culturais com identificação das questões sociais mais presentes. Elas estão sempre a serviço de propostas normativas, o discurso que as traduz se apropria de conteúdos constituídos pelas ações críticas, aquelas mais aguerridas na ocupação da cidade e que buscam intensificar as formas de luta por reconhecimento. São exemplos de tais discursos o enunciado, a título de justificativa, de que a intervenção propõe diálogo com contextos locais, sociais e culturais do território ou termos como: *ações estéticas e socialmente disruptivas no tecido urbano da cidade; arte como antídoto para as problemáticas que atingem a sociedade* e etc. Tais intervenções são formas fechadas para o diálogo franco com as camadas populares, encerradas de saída por programas cuja leitura e participação não vão além de seu enunciado mais básico e pedagógico. Mesmo artistas de renome, que normalmente são convidados para garantia de acerto e da legitimidade do investimento, escamoteando o amplo uso político a que estão subscreitos, apresentam igualmente formas fechadas que se isolam ainda mais do contexto, tanto por esse vínculo institucionalizado⁵²³ e normativo como pelo amplo aparato público e possibilitado por amplos recursos financeiros a que têm acesso.

522 Análise feita a partir da leitura do artigo de Lilian Amaral: “Entre territórios: arte, memórias, cidade (In)visibilidades urbanas”.

523 As instituições do Serviço Social do Comércio (SESC) são, atualmente, o grande paradigma.

Nomes de destaque nos campos cultural e artístico são constituídos, na maioria das vezes, nos âmbitos nacional e internacional, com obras realmente relevantes nas artes plásticas, na música e no teatro, mas, vinculados às instituições, apresentam características que isolam esse tipo de intervenção em uma perspectiva acrítica, servindo-se, inclusive, de formas curatoriais seguras e de promotores de eventos com grande experiência. As camadas interessadas normalmente recebem o evento pronto e são convidadas a participar em formas compartimentadas.

O exemplo utilizado para essa análise é o evento realizado durante o ano de 2020, na cidade de São Paulo, pela Secretaria Municipal de Cultura, denominado “Cultura frente à Covid-19”, que reuniu artistas e interventores num conjunto de homenagem e referência às vítimas e aos profissionais que trabalharam na pandemia. As obrigações do Estado, como é fato registrado, foram negligenciadas em amplo espectro, mas o discurso que dá substância a essa intervenção garante a adesão pública na chave que se constitui a longo prazo na relação de poder e cerceamento, a saber: o consenso. Obras de artistas importantes, como Regina Parra, cujas instalações de néon, potentes e emblemáticas, não escapam do fechamento significativo frente a essa demanda. Assim, a intervenção urbana pode ser edulcorada.

3.1.4 Crítica do humanismo

Em sua obra *Grande Hotel Abismo* (2012), Vladimir Safatle expõe um dos pontos fundamentais que procura deslindar em sua tese, que é dado pelo enunciado de que: “Uma teoria do reconhecimento não mais dependente da conservação da figura atual do homem” (SAFATLE, 2012, p. 05). Os fundamentos principais e que nos interessam a ponto de permearem o texto em suas diversas passagens, são dados na sequência do enunciado: “os problemas presentes na crítica do humanismo podem permitir uma ampliação do uso político do conceito de reconhecimento liberando-o das amarras do paradigma comunicacional” (SAFATLE, 2012, p. 05).

A crítica do humanismo se refere aos limites incômodos de uma antropologia

humanista para a apreensão de novas categorias de sujeito e de relações, posto que está aferrada à figura atual do homem nos termos de autonomia, autenticidade e unidade. Na sequência, Safatle propõe uma mudança nas perspectivas do conceito de reconhecimento:

O problema do reconhecimento deve gradativamente passar do reconhecimento da alteridade ao reconhecimento daquilo que suspende o regime de normatividade social que nos faz absolutamente dependente da reprodução reiterada da figura atual do homem (SAFATLE, 2012, p. 05).

O reconhecimento seria, então, o princípio de uma diferença que não se subsume à produção da normalidade, mas de uma potência do ser humano em devir, aquele que se sente bem alojado numa liminaridade que não cessa numa presença.

Os paradigmas comunicacionais dizem respeito às gramáticas do senso comum, que não se resumem à própria maneira geral de se comunicar, mas também de algo que é construído como linguagem nos entremeios das normatizações. As questões presentes na crítica do humanismo, que podem permitir uma ampliação dos usos políticos do conceito de reconhecimento por libertá-lo das amarras comunicacionais, aparecem como dois polos distintos. Por um lado, o uso político restrito do conceito de reconhecimento, de certa forma, separa sua operatividade de suas bases sociais, reforçando situações em que o reconhecimento opera no sentido em que o filósofo considera “uma lógica perversa do jogo *infinito ruim* entre afirmação e negação da lei” (SAFATLE, 2012, p. 122) e criando leituras específicas que determinarão as formas genéricas de experiências de vida. Por outro – principalmente quando podemos observar uma intervenção em que a arte opera ou situações em que a figura atual do homem, dada pelos atributos de autonomia, autenticidade e unidade, é desarticulada pelo aparecimento de figuras da negação deles, por exemplo, o inumano (Cf. SAFATLE, 2012, p. 230) –, há um livre fluxo pelos paradigmas comunicacionais em seu modelo conflitante, que permite a saída de certos horizontes normativos que, segundo Safatle, estão sempre presentes no interior das nossas formas de vida estruturadas para a formação de normalidade, por exemplo, “do indivíduo habermasiano, toda ela construída através do esvaziamento da opacidade do sujeito à autorreflexão” (SAFATLE, 2012. p. 299).

3.1.5 Anormalidade

Pensar a produção social com incremento da estética diz respeito a pensar a dimensão do sensível como algo irredutível à lógica ou ao conceitual, abrindo a uma condição de liminaridade onde é possível permear o normativo e o totalmente não normativo, porque, simplesmente, as amarras comunicacionais não se prendem a paradigmas linguísticos dependentes de um horizonte normativo. No entanto, a luta por reconhecimento em processos político-sociais, como uma intervenção urbana, ainda está dentro de um horizonte normativo, os princípios que regulam as relações estão totalmente presentes. O objetivo da intervenção é modificar esse dado comum pela expansão dos afetos em pelo menos dois sentidos distintos, um que visa destituir algo de um valor que o individualiza, perdendo certa opacidade; e outro que procura reforçar valores estabelecidos como universais. Podemos, então, voltar a nos referir à forma consensual de uma intervenção edulcorada e àquela outra que visa o dissenso. Ambas partem de um horizonte normativo, mas a sequência dos eventos vai definir seu sentido. Ao manter os limites de um horizonte normativo, embora certas intervenções apresentem formas de interatividade e de transgressões no nível comunicacional, não se produz as condições de reconhecimento a que estamos pleiteando por via das aberturas estéticas.

A análise das intervenções urbanas indica que elas operam no nível comunicacional e no nível artístico e importa pensar sobre essa distinção. Primeiramente, cabe dizer que ultimamente as ocorrências de intervenções urbanas são muitas e se expandem por fatores que são ligados aos embates sociais e ao acesso à informação pelas redes e plataformas de interatividade, mas principalmente por conta de um histórico dessas formas de expressão, conforme vimos, e que se ajusta muito mais a atividades de grupos que são mais dinâmicos, no sentido de evoluir apoiando-se nas próprias práticas. Dentro de uma historiografia própria, seria possível fazer agrupamentos de tipos de intervenções transcendendo seu vínculo artístico a partir do que elas operam e da forma que elas se determinam nos dois níveis referidos. Por exemplo, a intervenção “Negrotério”⁵²⁴ é performática nos modos de utilização dos recursos, a corporeidade eviscerada, a vianda, o

524 Ver subcapítulo “2.3.1 Coletivo Preta Performance” e “2.3.1.1 Negrotério”.

sangue e os excrementos, para criar a expressão com ligações estilísticas em uma gênese em que se podem incluir vertentes do teatro pós-dramático, como o Teatro de Vertigem, (2012)⁵²⁵ e o Fura dels Baus, (1985)⁵²⁶, e as intervenções de Artur Barrio⁵²⁷, mas também pode se relacionar com as estratégias de sobrevivência nas ruas a partir do uso de materiais encontrados. A ligação também se expande no que se refere ao objetivo comunicacional manifesto, que é a contestação de uma lógica de domínio que faz amplos usos da repressão, do racismo, dos preconceitos e de outras figuras de opressão e subalternização.

Imagem 137 – Atrizes se desnudam para o deleite do público, em cena de briga na peça “Bom retiro 958 Metros”, representando o ciúme e as veleidades comuns no mundo fashion



Fonte: Foto de Fábio Morbach. Disponível em:

525 “Bom Retiro 958 Metros” (2012): peça da companhia Teatro da Vertigem em São Paulo, com direção de Antônio Araújo e dramaturgia de Joca Reiners Terron.

526 Ver nota 408.

527 As “Troupas Ensanguentadas” (1970), do artista plástico luso-brasileiro Artur Barrio (1945), se tornaram um marco na produção artística contemporânea e na luta contra a ditadura militar burguesa instalada no Brasil em 1964. Eram trouxas de pano, preenchidas com carne, osso, sangue, comida, cabelo, unha, fezes, borracha, plástico, urina. As T.E foram apresentadas pela primeira vez no Salão da Bússola, organizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1969. Depois foram abandonadas em ruas do Rio de Janeiro. Barrio repetiu as T.E. uma terceira vez, dentro da exposição coletiva “Do Corpo à Terra”, realizada em Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril de 1970. Barrio lançou 14 “trouxas ensanguentadas” no rio Arrudas, na região central da capital mineira (NUNES, 2016). Ver também nota 410

<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/fotos/2013/09/galeria-de-fotos-caminha-cenica-em-bom-retiro-958-metros.html>. Acesso em: 11 jul. 2022.

A produção artística dos países da América Latina sempre esteve vinculada aos seus processos políticos, com engajamento intercontinental, e à intervenção, com o uso da tecnologia e da comunicação, a exemplo da “arte postal” do argentino Horacio Zabala, das “Inserções em circuitos ideológicos⁵²⁸” de Cildo Meireles, de “O Branco Invade a Cidade”⁵²⁹ de Fred Forest, sempre foram a constante maior.

São produções de grandes implicações sociais, porque operam formas de resistência à matriz, que é colonial, cujos elementos-chave são: o domínio político das elites brancas, a escravização do povo preto, o extermínio dos povos originários e a deslegitimação das outras culturas. A matriz colonial, por seu lado, opera o ocultamento dos processos ligados às formas de percepção de si; conforme vimos, fazendo o sensível reduzir-se à lógica e à determinação. A estética opera com a identificação, que diz respeito não só a uma sintaxe rasurada, mas à apropriação do campo comunicacional, onde a resistência se dá por denúncia. Ações sobre a carne remetem ao potencial de subjugação pela dor e a ação sobre a cultura instaura o campo da ilegalidade para os corpos diferentes.

As escolhas das intervenções para análise são bastante difíceis. Nesse sentido, procuramos encontrar aquelas que são atuais, que se mantêm atuais e que operam de maneira relevante em termos de construção do sujeito e de construção da cidade como lugar social. Também procuramos intervenções cujos artistas e proponentes pudessem ser encontrados para um diálogo, com a finalidade de poder aprofundar alguns temas, conteúdos e conceitos.

528 “Cildo Meireles, artista neoconcretista, produziu entre 1970 e 1975 uma série de trabalhos que imprimiam frases consideradas subversivas em cédulas de dinheiro e garrafas de Coca-Cola. Ele retirava os artigos de circulação, interferia sobre eles e os devolvia ao mercado. O artista carimbou em notas de dinheiro a frase “Quem matou Herzog?”. A provocação era exposta a um número incalculável de pessoas e era impossível de ser controlada totalmente pela censura. O movimento artístico apresentava uma abordagem multissensorial, colocando o corpo e o público como objetos centrais da obra de arte, que na verdade eram feitas a partir de objetos banais para serem manipulados pelo receptor” (MEMÓRIAS, s.d.).

529 “O Branco invade a cidade”, apresentado no subcapítulo “1.2.5 O contexto brasileiro” foi uma intervenção sobretudo midiática desenvolvida pelo artista francês, em São Paulo, acompanhado por aproximadamente 15 pessoas carregando cartazes brancos pelas ruas do centro da cidade. Apresentada em 1973 no circuito paralelo à 12ª Bienal de São Paulo, em forma de provocação ao regime político da época que proibia o agrupamento de mais de três pessoas no espaço urbano. O grupo conduzido por Forest circulou pelo centro de São Paulo passando por todos os lugares simbólicos e históricos. Transcorridas por volta de duas horas, a ação terminou com a irrupção da polícia, a apreensão dos cartazes e a condução do artista ao DOPS (WEB NET MUSEUM, s.d.).

3.2 Reconhecimento e Emancipação

As categorias existentes de manifestação do sensível na intervenção urbana como prática de socialização, dispostas as propriedades do pensamento, são formadas principalmente, como vimos até aqui, pela estética e pela política. Dois campos distintos, mas conjugados, de onde partem desdobramentos dos sistemas que organizam a existência do sujeito social, que são, por exemplo, a arte, a ética, o desejo, a formação para práticas produtivas, a vitalidade, a sobrevivência, entre outras que, na conjuntura social atual, têm grande parte carregada pelas formas de produção e consumo. Diante disso, a estética é mais observada por conta de sua relação com o conteúdo artístico, ou seja, conteúdo formalizado para um tipo de pensamento já instaurado no mundo, centrado na linguagem e que não escapa do utilitarismo e nem do totalitarismo. A política é a intervenção como fratura na ordem, que significa o poder dos corpos de operar um campo intermediário, a liminaridade, o desconhecido “a partir daqui”. A conjuntura dessas categorias aparece, então, como polos invertidos: o sensível expansivo da estética é contido na forma e o regulador político aparece como reconhecimento de potencialidade e, assim, fazem sentido mesmo sob as circunstâncias da opacidade e do apagamento ou ainda da passividade e da anomia, porque estão ajustados às disposições consensuais.

Vimos que, para serem categorizadas, essas manifestações têm que se agregar à materialidade, o que nos levou a pensar uma abordagem conceitual do termo, de forma aberta, propondo reflexões sobre objetos inapreensíveis, que são determinados pelas circunstâncias de seu aparecimento e não pela sua presença material. As condições de nosso tempo nos permitem abordagens desse tipo, porque têm, de certa forma, precedentes que se tornaram senso comum, a exemplo da física quântica ou mesmo de corpos astronômicos. Existe uma conhecida prática de desenho que é a de representar graficamente as partes que são fronteiriças ao objeto, com o intuito de representá-lo de maneira menos canônica e mais perceptiva. Para propor uma conceitualização teórica da intervenção urbana que escape ao mero discurso e que se utilize dos preceitos da filosofia da arte, são necessários recursos e mecanismos parecidos aos desses desenhos, pois qualquer definição é boa o bastante, mas são poucas as que podem fazê-la operar como modificadores

da relação sem redundar numa forma artística a ser canonizada ou a se perder no sistema como uma efemeridade qualquer. Diante da análise de uma intervenção urbana, será eficaz essa abordagem. Por exemplo, a intervenção denominada Rolezinho, que foi analisada no capítulo 2 “Narrativas Escriturais”, o que a faz operar como um modificador das relações sociais calcadas na distribuição das estruturas materiais é, evidentemente, uma certa presença no espaço temporal, mas o trauma no âmbito comunicacional e nas formas de representação decorreu de sua forma artística mais ampla. O acontecimento que sucedeu o evento e que buscou produzir margens onde o Rolezinho se redefinisse em versões edulcoradas como rolês do beijo, e outros rolês condicionados a parque e afins, por exemplo. O amplo recurso movido para seu apagamento ou para forçar o evento a se comprometer com algo sujeito às determinações criou seus contornos de materialidade ao mesmo tempo que o tornou um elemento simbólico solto no sistema de representação a ser revisitado sempre.

A temporalidade da intervenção praticada por esses sujeitos mencionados acima, os rolezeiros, mas também os pichadores, os craqueiros e os moradores em situação de rua, entre outros atores sociais particularizados em categorias subalternas ou socialmente inclassificáveis – como também acontece com as pessoas trans e travestis –, está ligada a uma certa obrigatoriedade de permanência do tempo presente, até que as modificações ocorram com constrangimentos na normalidade das relações. Estamos tratando de representantes de instâncias sociais que lutam pelo reconhecimento e que provocam intervenções pela simples presença. Para exemplificar: a travesti Linn da Quebrada, ao ser chamada por meio de um pronome masculino por um colega numa festa em um *reality show*, sentiu-se ofendida e, ao ser procurada para pedido de desculpas, disse que o desculpava sim, mas que esse constrangimento continuaria sendo do colega, não dela e seria ele quem teria que lidar com isso. Esse constrangimento a que estamos, nós os normativos, presos é decorrente de uma espécie de desejo de presença de um ideal emancipatório (revolucionário), enquanto que a atitude da artista Linn é dada por uma espécie de vínculo com o reconhecimento colocado como parte de sua constituição como pessoa individualizada que está, esteve e estará presente.

O que procuramos afirmar é que essa presença que funda a temporalidade da

intervenção está em contraste com a temporalidade da revolução, por exemplo, que busca renovação em todas as instâncias – temporal, espacial e social –, portanto, ligada a uma renovação generalizada com troca de todos os termos das relações. Embora ambígua, por aparecer na teoria crítica tanto como um fim teleológico quanto um meio estratégico de processos revolucionários, a emancipação, desligada de seu propósito teórico de justiça social e de uma reconstrução normativa dos direitos do sujeito na práxis social, como quer Honneth (2003), aparece como mecanismo de transição de paradigma, o que demanda um outro sujeito, portanto, aceitando esse ponto de vista, o oposto do reconhecimento em que o sujeito é o mesmo, mas que anula (transcende) sua condição subalterna.

Ambos os conceitos, emancipação e reconhecimento, são gestados na evolução do conceito de esclarecimento como de uma busca por maioria pelo uso da razão, da qual sobressai o jogo entre autonomia e heteronomia, termos que encontramos também regendo o contexto da produção cultural pela nomeação das formas artísticas em todo o Modernismo, que teve grande influência nas teorias sociais no século XX. O reconhecimento opera, então, não como a busca de uma instância de liberdade como adequação entre razão e normatividade, mas de um espaço, senão uma permissão, para viver em meio às mediações⁵³⁰. Sua noção de luta intenta reincorporar a dimensão do conflito no conjunto da vida social.

Vimos também que a forma artística é a configuração formal de um conteúdo estético, a explicitação de um conteúdo estético. Ela então traz o acontecimento dado pela intervenção para a sua forma material que, por essa condição, já nasce com um forte vínculo institucional e uma forte capacidade de se tornar institucional. Isso se dá primeiramente pelo nível comunicacional, por estabelecer-se como linguagem, ou seja, por dar entrada no campo das relações sociais por um campo já contaminado. De qualquer forma, essa instauração no mundo a partir da linguagem, esse tornar-se aparato comunicacional, insere-a nas categorias sociais como elemento mediador do conhecimento.

É importante, então, observar os dois vetores de transformação da

⁵³⁰ As mediações são principalmente institucionais e com grande força histórica, porque fundamentadas nesse aspecto teleológico da emancipação. Por exemplo, para Hegel, as instituições sociais, principalmente na medida em que libertam o indivíduo do poder da natureza externa e interna, são, pois, o lugar da sociedade moderna em que e através do qual são oferecidas ao indivíduo condições necessárias para a realização de sua autonomia (SOBOTKA, 2022).

subjetividade humana que se estabelecem como organização do pensamento a partir de sua adesão às teorias sociais, quais sejam: a propensão para a emancipação entendida como a busca de um lugar novo, um lugar outro com a superação do atual. Uma determinação orgânica que se transfere para o sociológico por determinação de correntes filosófica e sociológica fortes, a saber, o Iluminismo, que traduz e conceitualiza alguns aspectos do desenvolvimento da práxis humana como sendo parte de sua racionalidade e sociabilidade⁵³¹. E um outro vetor é o reconhecimento que também possui os seus princípios e as suas raízes nas formas de emulação no pensamento, nas categorizações, nas formas de organizar o conhecimento humano. Por suas formas de proporcionar caminhos para o pensamento pela apreensão conceitual da práxis, o reconhecimento se diferencia da emancipação, mas não encontra ancoragem no desenvolvimento da teoria crítica, ficando à mercê de interpretações secundárias, principalmente por ter se originado na época moderna no pensamento do jovem e controverso Hegel.

Insistimos que esses conceitos são partes de correntes com propensões ideológicas constantes nas teorias sociais. Vladimir Safatle, por exemplo, ao questionar as duas formas de interpretação do conceito de reconhecimento de matriz hegeliana, nos revela indicadores preciosos: “Um [uma das correntes] que procurará a naturalização dos princípios cooperativos, outro que elevará a inscrição social da negatividade em fundamentos para a criação de novas formas de estruturas relacionais” (SAFATLE, 2016, p.198).

Ambas as condições seriam a relação na qual o indivíduo pode emergir de uma situação agônica, no sentido de estar submetido à indefinição e à insolubilidade, pressupondo um contexto em que esse sujeito é assujeitado a tal ponto que não tem mais o controle da percepção de si nem da constituição do outro, senão por mediações institucionais que concedam a ele as formas identitárias.

3.2.1 *Consenso e conflito*

A intervenção, como instauradora de uma temporalidade liminar, evidencia

531 Em épocas recentes, a emancipação tem ocupado lugar central na teoria crítica, a partir de uma reformulação de teorias marxistas, em seus herdeiros, principalmente em termos de busca de justiça social a ser encontrada dentro da realidade presente e não em ideais abstratamente formulados.

certa disputa pelo domínio do espaço dos enunciados com a inserção do consenso e do conflito nas fileiras sempre dicotômicas desses dois conceitos iluministas. Realmente, eles podem operar as conceitualizações das mudanças sociais sem grandes problemas, mas sua distinção no tempo real das experiências concretas, que ainda não têm forma no interior dos discursos, aparece como seu aspecto de exclusão forçado de partes que não compactuam. Ora, não descartamos Habermas e sua teoria da ação comunicativa, porque sabemos que a conjuntura social não se subsume às aspirações das margens e formas consensuais ainda podem operar, dentro das intervenções, um horizonte de lutas possíveis e alertar para o que já nos referimos como *infinito ruim*.

Defendemos Habermas dentro das análises de acordo com a seguinte hipótese: ele aposta nas formas emancipatórias derivadas da razão, talvez por adotar, como problema maior, a impossibilidade de liberar os paradigmas comunicacionais da dependência dos limites postos pela gramática do senso comum. Nesse sentido, para ele, o campo da emancipação responde melhor do que as lutas por reconhecimento, liberando as preocupações das gramáticas particulares mesmo que o resultado advenha de ajustes às teorias de desenvolvimento moral.

Sua teoria diz o seguinte:

O conceito de ação comunicativa pressupõe a linguagem como um meio dentro do qual tem lugar um tipo de processo de entendimento em cujo transcurso os participantes, ao se relacionarem com um mundo, se apresentam uns diante dos outros com pretensão de validade que podem ser reconhecidas ou postas em questão. (HABERMAS, 1987, p. 143).

A questão do diálogo está na raiz da filosofia e essa pretensão de validade se estende também para a pretensão à liberdade que move as questões do reconhecimento como um modelo conceitual de luta social. Não é por acaso que os fundamentos da formulação de Hegel sobre o reconhecimento, conforme alerta Honneth, são retomados de Hobbes e Maquiavel (Cf. HONNETH, 2003. p. 37). O que está subscrito na proposição de Habermas é a possibilidade do diálogo como forma de se chegar a um consenso⁵³². Nesse sentido, sujeitos desiguais, cada qual

532 O consenso, para Ranciére, poderia ser admitido se entendido não como o fato, “de que todo o mundo esteja de acordo, mas de que tudo seja sentido sob o mesmo modo” (RANCIÈRE, 2011, p. 176).

valendo-se do discurso persuasivo, chegariam a um acordo em torno de questões precisas. Tomando como exemplo a proposição de partidos de centro-direita de refundar o pacto social como meio para solucionar a crise brasileira, significaria sentar banqueiros, empresários, representantes sindicais e chegar a um acordo. Essa ação orientada para o entendimento se basearia na racionalidade comunicativa nos termos de Habermas e parece ser uma aposta de realidade possível, pelo menos por parte importante das elites. A visão habermasiana, então, encarna uma realidade que está dentro do pensamento liberal, e mesmo social-democrata, ou seja, a ideia do relato realocado entre o sujeito e as situações que ele atravessa, no sentido de trocas linguísticas e culturais para a qual se suporia uma gramática comum.

No entanto, segundo a visão dos autores franceses, não há como chegar a um entendimento pressupondo um acordo entre sujeitos antagônicos. Porque, “o que há no ‘*socius*’ é um fluxo descodificado, desterritorializado, que desliza pelo corpo do *socius*, no interior das diferentes comunidades, no sentido das micropolíticas do desejo, da revolução molecular, de Deleuze e Guattari” (FABBRINI, 2019).⁵³³ Em Rancière, podemos encontrar uma construção metodológica de suas teses sobre estética e política, na qual essa perspectiva é central. Entre inúmeras citações, e para reforçar nosso propósito, implicamos com essa:

[...] a cena política, a cena de comunidade paradoxal que põe em comum o litígio, não poderia identificar-se com um modelo de comunicação entre parceiros constituídos sobre objetos ou fins pertencentes a uma linguagem comum. Isso não implica remetê-la a uma incomunicabilidade das linguagens, a uma impossibilidade de entendimento ligada à heterogeneidade dos jogos de linguagem. A interlocução política sempre misturou os jogos de linguagem e os regimes de frases e sempre singularizou o universal em sequências demonstrativas feitas de encontros dos heterogêneos. Com jogos de linguagem e regimes heterogêneos, sempre se construíram intrigas e argumentações compreensíveis. Porque o problema não é se entenderem pessoas que falam, no sentido próprio ou figurado, ‘línguas diferentes’, nem remediar “panes da linguagem” pela invenção de linguagens novas. O problema está em saber se os sujeitos que fazem a interlocução “são” ou “não são”, se falam ou se produzem ruído. Está em saber se cabe ver o objeto que eles designam como o objeto visível do conflito. Está em saber se a linguagem comum na qual expõe o dano é, realmente, uma

533 Relato verbal do professor Ricardo Fabbrini compilado durante a banca de qualificação em outubro de 2019.

linguagem comum” (RANCIÈRE, 1996, p. 61⁵³⁴).

O filósofo brasileiro Vladimir Safatle é incisivo nessa questão quando diz: “Para dialogar é preciso pressupor uma gramática comum, mais do que isso, é necessário pressupor que todos os conflitos e todas as posições conflitantes farão sempre referências à mesma gramática comum” (SAFATLE, 2017, p. 128). No entanto, talvez o problema esteja exatamente nesse ponto, pois boa parte de nossos conflitos visam exatamente mostrar que não há uma gramática comum no interior da vida social. Nossas sociedades não são só momentaneamente antagônicas, não estão simplesmente divididas e voltaremos a nos unir assim que as paixões arrefecem. As sociedades modernas são estruturalmente antagônicas. Um antagonismo estrutural com divisões em suas verdades, pois julgamos a partir da adesão a formas de vida, e o que nos distingue são formas de vida diferentes e não o poder persuasivo das palavras, que levaria a um convencimento do outro pela força da lógica dos argumentos. Mas não queremos as mesmas coisas, não temos as mesmas histórias e não compartilhamos as mesmas gramáticas.

Nas intervenções urbanas, principalmente as que se caracterizam por ocupações, o termo da racionalidade comunicativa, conforme defendido por Habermas, aparece como uma espécie de mediação cuja função é a de maquiar e circunscrever a ação dentro de um limite em que ela possa ser facilmente apropriada como fortalecimento das regras sociais e da gramática generalista ou criminalizada, caso fuja dos sistemas de controle disponíveis. Interessante lembrar que após as “Jornadas de Junho” e os Rolezinhos que se seguiram à ocupação do *shopping* Metrô Itaquera no dia 07 de dezembro de 2013, o conceito de pós-verdade começou a ser difundido e, na sequência, as *fake news*. A correspondência entre si desses dois conceitos e também as constantes quebras do pacto entre as classes sociais, com grande desvantagem aos menos favorecidos, são fáceis de entender se colocadas à luz dessa racionalidade comunicativa. Christian Dunker chama a atenção para esse novo dado, constituído pelos incrementos da telepresença (VIRILIO, 1996) e da instância da imagem ao vivo (BUCCI, 2011) aos paradigmas comunicacionais, que é, na realidade, um jogo de interesse contínuo nesta pretensa

534 Citado também por PALLAMIN, 2010, p. 10.

validade moral das dinâmicas sociais excludentes.

[...] alguns consideram que o discurso da pós-verdade corresponde a uma suspensão completa de referência a fatos e verificações objetivas, substituídas por opiniões tornadas verossímeis apenas à base de repetições, sem confirmação de fontes. Penso que o fenômeno é mais complexo que isso, pois ele envolve uma combinação calculada de observações corretas, interpretações plausíveis e fontes confiáveis em uma mistura que é, no conjunto, absolutamente falsa e interesseira (DUNKER, 2017, p. 38).

3.2.2 O desentendimento como princípio para o reconhecimento

As análises das intervenções urbanas demandaram pensar estas duas posturas distintas: uma enfatizando a conflitualidade e o dissenso, tendo Rancière como referência principal, porque está na origem da política⁵³⁵ para ele; a outra, na linha alemã, de Habermas e de Honneth, que partem da ideia da razão comunicativa e da possibilidade de entendimento e de emancipação.

Numa análise, por exemplo, das ações do Migranto⁵³⁶, parceria entre Artur Matuck e Paulo Zeminian num trabalho com bonecos de rua na sua dimensão transgressiva, remetem diretamente a ações da direita brasileira que, a partir de 2018, também passou a utilizar-se desses recursos, tais como o humor típico dos super-heróis. São exemplos: a deputada federal Joice Hasselmann, que foi lançada como a Mulher Maravilha nas redes sociais; o grande pato amarelo feito pela FIESP; e os balões com o presidente Lula em trajes de presidiário, entre outros.

Essas intervenções da direita que se ligam às ações oficiais nos espaços públicos, cujo caráter tem em vista o entendimento pela racionalidade comunicativa, promoveram uma transgressão das formas tradicionais de embate público com sérias consequências políticas e sociais, pois, em certa medida, neutralizaram as ações da esquerda que, de certa forma, detinham o uso desses recursos. Uma apropriação da forma contra discursiva que esvaziou a ação da esquerda.

O termo emancipação, o qual Habermas e Honneth postulam, pressupõe uma noção teleológica e progressiva da história. Tem sua gênese principal no Iluminismo, da ideia de o sujeito criar autonomia, ou seja, seguir ele mesmo a regra que se impõe, passar do estado de minoridade para o de maioria. Valendo-nos das

535 Política para Rancière.

536 Análise que infelizmente não foi possível incluir nesta tese.

proposições de Kant, o esclarecimento⁵³⁷ (*Aufklärung*) é lido no sentido humanista, usualmente atribuído à emancipação – caso alguém se valha da sua razão, se emancipará, se libertará, a tudo explicará –, aplicando essa regra de conscientização a tudo que lhe concerne, sejam os enigmas mais profundos da subjetividade humana, sejam da natureza exterior. Esse termo, âncora do projeto moderno, assim destacado, descreve o que tem sido entendido como progresso e desenvolvimento.

O próprio Habermas em sua obra *Trabalho e Interação*, de 1967, já preconiza a necessidade⁵³⁸ de se pensar novas referências para a noção de emancipação. Os franceses deslocam a noção de emancipação. Jacques Rancière, por exemplo, em *O Mestre Ignorante* (1987), preconiza o esclarecimento quando há igualdade entre as partes⁵³⁹. Um igualitarismo de base que dará um novo enfoque à relação entre o educador e o educando, onde um não tem um saber a impor, a transmitir ao outro. O plano de conscientização não faz sentido e conceitos como aluno, educar, ensinar, conscientizar, instruir ganham caráter disciplinar, senão policialesco. Ao contrário, há que se estabelecer o estado de igualdade entre os sujeitos. Uma igualdade entre indivíduos singulares, entre sujeitos da enunciação, que terá seu sentido no conceito de informe.

Honneth, em sua obra *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais* (2003), aborda diversos elementos da teoria de Hegel, principalmente de sua juventude em Jena, momentos anteriores à escrita de *Fenomenologia do Espírito*⁵⁴⁰, para fazer uma análise histórica da transição de uma luta por conservação, centrada em Maquiavel e Hobbes, para uma luta por

537 Para Kant, o esclarecimento “é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo” (KANT, 1985, p. 100). A mudança de estado que esse uso do conceito preconiza é oposta à noção de reconhecimento ou mesmo da mudança de sentido que Rancière propõe a emancipação, como não hierarquia cognitiva, mas a consciência da igualdade da natureza das inteligências (Cf. RANCIÈRE, 2011, p. 65).

538 Para o autor, existem demandas de reconhecimento social que não são atendidas apenas pela relação dialética no interior do trabalho, vetor principal do modo capitalista de produção, assim como reduzem a impossibilidade de se chegar a uma emancipação total como queria Marx (Cf. PALLAMIN, 2015, p. 74).

539 “Se pode ensinar o que se ignora desde que se emancipe o aluno; isto é, que se force o aluno a usar sua própria inteligência” (RANCIÈRE, 2007, p. 34).

540 Momentos em que, para Honneth, o modelo conceitual de *Luta por Reconhecimento* ainda aparecia com grande força, por exemplo, nas obras *Sistema da Eticidade*, de 1802/1803; *O sistema da filosofia especulativa*, de 1803/1804; e *Realphilosophie de Jena*, de 1805/1807 (Cf. Honneth, 2003, p. 30).

reconhecimento intersubjetivo. Seu aporte para a teoria do reconhecimento continua a linha estabelecida por J. Habermas com a racionalidade comunicativa, pois pressupõe que o resgate de conceitos que operem certa horizontalidade da compreensão e da interpretação da realidade dos indivíduos, nas suas mais diversas relações subjetivas e contextos, depende de uma gramática comum. Estando, portanto, como seu mentor Habermas, preso à necessidade de uma forma comunicativa amplamente inserida como linguagem comum, acaba por se inserir na própria lógica do reconhecimento das identidades.

No entanto, Axel Honneth alarga a noção de comunicação de Habermas, porque ela não estaria mais baseada tão somente no uso da palavra. Então, utiliza, à sua maneira, as limitações da teoria habermasiana de ação comunicativa, ao destacar o caráter não epistêmico de algumas formas de conhecimento, como o reconhecimento que leva em conta o engajamento afetivo. Nesse caso, não seria mais a palavra no sentido de legalidade das relações tão somente, mas a relação fundada no engajamento afetivo, que também estaria presente nas formas artísticas das quais as intervenções urbanas fazem parte.

O trabalho de Honneth vem tanto na esteira das recuperações das teses de Hegel, como a partir dos cursos de Alexandre Kojève no início do século XX⁵⁴¹ e do filósofo canadense Charles Taylor, e se funda sobre as características do desentendimento entre sujeitos conceitualmente constituídos, o que seria da ordem do crime, do dano que estabelece conflitos sociais nas dimensões morais e éticas, assim como da legalidade jurídica, o que demandaria a luta por reconhecimento que, a seu modo, seria solucionada por um movimento de reconciliação. Esse modo de apreensão do conflito mantém como ponto focal três formas básicas de reconhecimento: o amor, o direito e a solidariedade, que não se distanciam essencialmente de uma visada idealista do engajamento afetivo, principalmente por tomar essa última, síntese das outras, como a constituição principal do indivíduo na dimensão ética que o prepararia para as formas de conciliação dentro da estrutura

541 Os cursos de Alexandre Kojève sobre a Fenomenologia do Espírito foram ministrados na *École des Hautes Études*, de 1933 a 1939. A dita dialética do senhor e do escravo e, com ela, o conceito hegeliano de reconhecimento (*Anerkennung*) exerceram um forte impacto no pensamento francês do século XX. Figuras como Georges Bataille, Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre, Jean Hyppolite e Merleau-Ponty passaram por tais cursos, que foram editados em 1947 por Raymond Queneau com o título *Introduction à la lecture de Hegel*.

social⁵⁴². Essa opção, conforme o próprio autor declara, vem dos modelos teóricos da psicologia de G. H. Mead.

Judith Butler percebe algumas contradições na teoria de Honneth, por exemplo propondo que mesmo que o reconhecimento mobilize a noção do engajamento afetivo, ele sempre pressupõe uma intencionalidade entre sujeitos nas relações de intersubjetividades (BUTLER, 2018). As relações mantêm-se do mesmo modo abstraídas em sua singularidade integrada que está em uma racionalização baseada no cálculo⁵⁴³ com pensava Georg Lukács (2003). Em *Adotando o ponto de vista do outro: implicações e ambivalentes* (2018), a autora expande sua crítica para outra ideia central em Honneth, na qual são as práxis genuinamente humanas que levariam à produção de consequências eticamente desejáveis, fundamentadas no sentido de animal político de Aristóteles, que diz respeito à ideia de engajamento participativo como condição de possibilidade de reconhecimento. Revendo essa contradição entre adotar a luta de todos contra todos como princípio categórico dos acordos sociais na forma do Estado e uma forma de luta social moralmente motivada, porque o objetivo é o reconhecimento, a autora busca apontar aspectos na ambivalência das relações de poder, que assujeitam ao mesmo tempo que produzem o sujeito⁵⁴⁴ e que possam colaborar com a teoria do reconhecimento, cujo objetivo seria de direcionar as lutas sociais para um movimento de emancipação de grupos e sujeitos vulneráveis. Mais que isso, seria dizer que seu interesse está mais próximo aos franceses, a Giorgio Agamben e a Maurizio Lazzarato, que é o de “fundar ontologicamente uma zona de reconhecimento propriamente político” (SAFATLE, 2016, p. 223), na linha de um “*devir comunidade*”. Esse modo de reconhecimento, embora político, não operaria pelas demandas de direitos legais e inserções identitárias seriam antes fundadas na criação de uma zona de indiscernibilidade do que nas reivindicações de sujeitos individuais.

Nancy Fraser traça um debate fundamental com Axel Honneth, nas décadas

542 O autor se vale para o tratamento do amor com a contribuição do psicanalista inglês Donald Winnicott, principalmente em sua noção de noção de objetos transferenciais ou transicionais entre os sujeitos, no qual se desenvolveriam a religião e a arte.

543 Ideia central na teoria crítica de Georg Lukács (2003) em que propõe a racionalização com retificação.

544 “Como é possível que o sujeito, tido como condição e instrumento da ação, seja ao mesmo tempo o efeito da subordinação, entendido como privação da ação? Se a subordinação é a condição de possibilidade da ação, como podemos pensar a ação contraposta às forças da subordinação?” (BUTTLER, 2017, p. 19). Ver também: CYFER, 2020.

de 1990 e 2000, à luz das novas manifestações por princípios de igualdade que as lutas dos movimentos sociais passaram a pleitear na esfera pública, principalmente com a obra e o texto “*Redistribución y Reconocimiento*” (FRASER, 1997), no qual Fraser sintetiza suas principais críticas à noção de reconhecimento e propõe sua conciliação com as lutas por redistribuição.

A Honneth se deve a importância de inserir os termos da luta por reconhecimento na antropologia filosófica e no âmbito de novas teorias dos movimentos sociais (GOHN, 2008), carreados pelas consistências da tradição crítica alemã de forma a “desenvolver conhecimentos que possam, efetivamente, compreender as novas lutas sociais que se desenvolviam no interior de sociedades cada vez mais complexas, tensionadas e plurais” (PANIGASSI, 2021, p. 232). A teoria das lutas sociais, que passou a ter o reconhecimento como seu operador maior após a leitura de Honneth, assimila a lógica de incluir outros conceitos na forma de experimentações teóricas e de revisão histórica, pretendendo libertar-se de amarras ao repensar temas como: o “humanismo” (SAFATLE, 2012; DERRIDA, 1991), a “metafísica de presença”⁵⁴⁵ (DERRIDA, 2008), a “ação comunicativa” de Habermas e, posteriormente pelo próprio Honneth, a “reificação”⁵⁴⁶ de Lukács, “a expressão” (SAFATLE, 2018), dando margem para debates intensos que expõem dificuldades presentes em “toda tentativa da Teoria Crítica de compreender as formas de subjetivação da dominação no tempo presente” (MELO, 2018, p. 16), inscritas nas práticas cotidianas. Inscrevemo-nos, por nossa conta, nesse debate, com apresentações de análises de intervenções urbanas que, pouco a pouco, deslocam o sentido de dano de Honneth para Rancière e priorizam gêneros e

545 Derrida dá o nome de “metafísica da presença” a toda a metafísica, visto a autoridade atribuída à presença, seja a presença do sentido, com Saussure, ou a presença a si da consciência, em Freud. Assim, o pensamento de Jacques Derrida emerge na problematização daquilo que constitui o grande programa histórico-metafísico tradicional, isto é, a noção metafísica de presença. Por esse parâmetro, o autor leva a crítica ao que ele denomina “fonologocentrismo”, que seria a “origem histórica e possibilidade estrutural tanto da filosofia como da ciência, condição da episteme – tende a dominar completamente a cultura” (DERRIDA, 2008, p. 4). Cf. também: HERMES, A. L. F. Para além do claustro, um pensamento da diferença: Jacques Derrida e a desconstrução da metafísica da presença. *Sapere Aude*, v. 4, n. 7, 1^o sem. 2013, pp. 224-244. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5470/5487>. Acesso em: 06 jul. 2022.

546 Referimo-nos à obra *Reificação: Um estudo de teoria do reconhecimento*, de Honneth, em que o termo reificação aparece como o “esquecimento do reconhecimento” ou, segundo Judith Butler, uma inserção do conceito de reificação na teoria social contemporânea e na antropologia filosófica “ao propor que reificação seja entendida enquanto um conjunto de práticas que negam ou perdem de vista o primado do reconhecimento como uma práxis social” (BUTLER, 2018, p. 134).

valores pouco considerados como formas de conhecimento, na tentativa de ampliar o leque de possibilidades de abordagem teórica para esse tema.

É também no sentido de reforçar os argumentos em favor de uma estética irreconciliável com certos princípios normativos, principalmente os inscritos na lógica de sistemas, e fazer face, no campo teórico, às mudanças reais no campo social que acentuaram dimensões culturais do ativismo, que o termo desentendimento volta a interceder nas análises pelo prisma da partilha do sensível⁵⁴⁷ de Jacques Rancière. A noção de “dano”, que aparece como um dos eixos centrais de seu pensamento, tem os mesmos princípios da proposição de Honneth, mas não como elemento constitutivo da subjetividade e da identidade ou na forma de um crime a ser reparado juridicamente por um sujeito subjetivamente preparado, ao contrário, é a entrada do inoportuno que complexifica a distribuição social, de forma que:

[...] estes sujeitos não existem previamente ao dano. Eles são o modo de manifestação deste dano, são eles que lhe dão fisionomia. Por isso o sujeito político não equivale meramente àquele que toma consciência de si, mas sim àquele que se torna um agente do dissenso, advindo do dano político. [...] Em sua caracterização, o dano fundador da política é distinto do litígio jurídico, o qual ocorre entre partes previamente determinadas, regulando um acordo entre elas. Este dano, em sua natureza, é imensurável, infinito, persistente porque sempre repostado, sob outras formas, pela ordem social (PALLAMIN, 2010, p. 10).

Esse deslocamento foi observado em intervenções que são mais artísticas, como as que se utilizam efetivamente da linguagem da performance, das projeções mapeadas, ao lado de outras que são aparentemente inconcebíveis pelos princípios estéticos normais, como o fluxo da Cracolândia. Então, o conflito aí inserido se trata não de um desentendimento a respeito de algum conhecimento ou uma lógica da qual advém racionalidade ou moralidade, mas da “atualização de um princípio de igualdade entre os implicados” (PALLAMIN, 2015, p. 24). O dano é o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade assume figura política⁵⁴⁸. Nesse caso,

547 “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta a participação e como uns e outros tomam parte na partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

548 Importante destacar que nem todo movimento de contestação social é político, no sentido que Rancière imprime a esse conceito. Essas lutas também podem ser impulsionadas por razões

a questão das gramáticas e o uso da palavra tem implicação para além dos aspectos comunicacionais, são mais relativos ao dissenso⁵⁴⁹ e ao conflito, assim como ao estabelecimento (ou atribuição) de lugares ocupados por indivíduos e classes que nos referimos como uma violência posicional a açambarcar a sociedade numa fatídica ordem hierárquica mantida pela “polícia”⁵⁵⁰ nos termos de Rancière.

3.2.3 Comunidades

Os argumentos sobre as comunidades, como o de Agamben⁵⁵¹ ou o de Foucault com as heterotopias e heterocronias⁵⁵², que estão sob os termos da igualdade, são importantes na análise das intervenções urbanas nessas hipóteses levantadas sobre os temas do esclarecimento, mas se destacam da ideia preconizada por Rancière para as comunidades estéticas, por exemplo, que estão sob a ótica do dissenso que enunciam a política na relação (Cf. NASCIMENTO FABBRINI, 2021, p. 137). Entendemos que as primeiras questões se contrapõem ao viés dos alemães na tentativa de resgatar a teoria do reconhecimento nascida da

conservadoras do *status quo*, pelo estatuto de partilha e de dominação vigente. A luta por interesses divergentes nem sempre é política. A aceção de política por Rancière se dá quando o movimento é fundamentado na afirmação do princípio de igualdade e motivada pela interrupção das relações desigualitárias em vigor. (Cf. PALLAMIN, 2010, p. 9).

549 Nos termos da leitura de Rancière por Vera Pallamin: “O dissenso como operador dos atos diz respeito ao processo político que cria fissuras nas ordens sensíveis confrontando a estrutura dada e suas repartições, redesenhando campos de pertencimento” (PALLAMIN, 2015, p. 25).

550 Hierarquias que são centrais nas proposições de Rancière em suas definições de política e estética e que dizem, principalmente, respeito às palavras, mas também à posição daquele que fala. A ordem hierárquica parte da estrutura de quem fala o que, a partir de onde, e constitui outras definições estruturais de domínio, que são, por exemplo, a distinção entre fala e ruído e entre rumor e *logos*. A essa lógica, que é a de distribuição dos corpos, o filósofo contrapõe outra que é formada pelas ações disruptivas, interventoras, eventuais, que buscam a atualização da igualdade. Essa, como já vimos, o filósofo associa ao dissenso e à política e a primeira associa-se ao termo de polícia que, para Rancière, compreende o: “conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996, p. 41).

551 “A “Comunidade que vem”, de Giorgio Agamben, é a “comunidade do ser qualquer”, aquela na qual “qualquer um, indiferentemente” pode participar “não no sentido que seja indiferente quem dela participa, mas no sentido de que quem dela participe [qualquer um que seja, seja quem for ou como for] não é indiferente aos demais participantes” (FABBRINI, 2021, p. 136).

552 Foucault, em oposição às utopias, traz o termo heterotopia, que diz respeito à existência em quaisquer culturas e qualquer civilização de “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra posicionamentos, espécie de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura, estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2001, p. 415). Citado também por FABBRINI, 2012, p. 137..

dialética de Hegel pelo viés normativo. Mas o fundamento do dissenso, por esse outro aspecto, está também numa leitura de Hegel à luz daquilo que surge como os movimentos sociais após o Maio de 1968 na França⁵⁵³ e que se complexifica na esteira do pensamento sobre as manifestações sociais na Europa desde 1990, intensificadas pela batalha de Seattle⁵⁵⁴.

O aspecto de comunidade é central nas perspectivas francesa e italiana, inclusive permite pensar as formas de associação comunitária para as novas configurações das bordas crescentes na cidade, assim como as situações de nomadismos e imigrações. As considerações sobre legitimidade e inserções de novas culturas, linguagens e formas de vida, no entanto, resvalam num certo romantismo acadêmico e ativista, por exemplo, se utilizarmos termos como multiculturalismo, interculturalidade e etc. para estabelecer leituras receptivas para os sujeitos vítimas maiores da desagregação em amplo espectro provocada pelo capitalismo de mercado privatista, cujos excedentes estão entre os principais problemas das cidades, conforme denunciado por David Harvey⁵⁵⁵. As formas comunitárias possíveis, com as quais nosso conceito de reconhecimento busca ressonância, são vistas não só à luz dos novos estudos culturais, mas também pelas perspectivas da descolonização.

Ao aportarmos recursos a autores de uma epistemologia historicista e, de certa forma, consagrada, evidenciando alinhamentos e contradições, reconhecemos a sua importância e o ajuste às demandas teóricas dos movimentos sociais. Mas, analisando que as primeiras “ações coordenadas de mesmo sentido acontecendo

553 O ciclo das grandes mobilizações urbanas da segunda metade do século XX constituiu, nos anos de 1970, os movimentos sociais pelos direitos civis, feministas e ambientalistas, inscrevendo demandas na agenda contemporânea. As organizações civis se profissionalizaram e muitos de seus ativistas se converteram em autoridades políticas. As mobilizações coletivas ganharam escala global com caráter violento e se concentraram em bandeiras identitárias. “Não se baseavam em classe, mas sobretudo em etnia (o movimento pelos direitos civis), gênero (o feminismo) e estilo de vida (o pacifismo e o ambientalismo), para ficar nos mais proeminentes” (ALONSO, 2009, p. 49).

554 “As manifestações ocorridas em 30 de novembro de 1999 contra a reunião da Organização Mundial do Comércio (OMC), na cidade de Seattle, EUA, em que entre 40 e 100 mil ativistas mobilizaram-se por vários dias, sem declarar terem tido auxílio de qualquer esfera partidária de representação, nas ruas de Seattle até a queda da chamada ‘Rodada do Milênio’” (WIKIPÉDIA [Manifestações contra o encontro da OMC em Seattle], s.d.).

555 Para David Harvey: “O capitalismo precisa da urbanização para absorver o excedente de produção que nunca deixa de produzir. Dessa maneira, surge uma ligação íntima entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização. Não surpreende, portanto, que as curvas logísticas do aumento da produção capitalista sejam, com o tempo, muito semelhantes às curvas logísticas da urbanização da população mundial” (HARVEY, 2014. p. 30).

fora das instituições políticas” são “sobretudo de classe média” (ALONSO, 2009, p. 49)⁵⁵⁶, insistimos no fato de que novas correntes com alto grau de ativismos, formadas por sujeitos e temáticas que até então não tinham visibilidade – como as mulheres pretas, jovens, indígenas, negros, comunidades LGBTQIAP+, assim como moradores de rua, craqueiros, rolezeiros, “carregadores, literatos, tocadores de realejo, trapeiros, amoladores de tesouras” e etc. (MARX, 2011, p. 91) –, organizadas em torno de acessos às redes digitais ou produzindo ocupações espaciais e imagens como movimentos de intervenção na cidade, são parte das possibilidades de mudanças fundamentais para que a luta por reconhecimento renove seu sentido e conquiste objetivos.

De qualquer forma, o que nos interessa, principalmente, é seu poder de resistência, que não advém diretamente de reivindicações do social contra o Estado ou da luta e conquista do controle do Estado, mas da disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal. Porque não se trata de pensar em legitimação de uma forma estética a elas vinculadas ou de exigir do Estado o reconhecimento de qualquer reivindicação de identidade, por exemplo, da questão das pessoas transexuais e de outros gêneros – até mesmo porque as singularidades quaisquer não podem formar uma sociedade e não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer a ligação de pertencimento para dar a reconhecer.

556 Diante da burocratização e da especialização, formou-se “uma “indústria de movimento social”, na qual haverá cooperação, mas também competição, em torno de recursos materiais e de aderentes a serem garimpados num mercado de consumidores de bens políticos. Daí a emergência de conflitos internos que geram faccionalismo, com dissolução de movimentos grandes e formação de subunidades em torno de uma mesma causa (ALONSO, 2009, p. 50).

Imagem 138 – Montagem com imagens de intervenções urbanas promovidas por movimentos sociais que lutam por identidades, direitos e outras legitimidades



Fontes das imagens (de cima para baixo, da esquerda para a direita):

01 – Movimento feminista intitulado como "Marcha das Vadias", Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://www.wikiwand.com/pt/Feminismo>. Acesso em: 06 jul. 2022.

02 – 24ª edição do Grito dos Excluídos. Foto de Akemi Nitahara/Agência Brasil. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/tags/movimentos-sociais>. Acesso em: 06 jul. 2022.

03 – Manifestação por mais direito e mais democracia, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://www.sindimetal.org.br/avanca-na-camara-projeto-de-lei-que-criminaliza-movimentossociais/#prettyPhoto>. Acesso em: 06 jul. 2022.

04 – Manifestação de estudantes na Esplanada dos Ministérios contra a reforma da previdência e cortes na educação. Brasília- DF, 2019. Foto de Lula Marques.

Disponível em: <https://sintufjrj.org.br/2020/08/quase-centenaria-a-une-rejuvenesce-todo-dia-na-luta-pela-democracia/>. Acesso em: 06 jul. 2022.

05 - Manifestantes pediam melhorias na saúde e condições de moradia. Foto de Michel Filho/Agência O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/movimentos-sociais-tentam-recuperar-espaco-perdido-nas-manifestacoes-12504650>. Acesso em: 06 jul. 2022.

06 – Ato Contra o Genocídio da Juventude Negra. Rio de Janeiro, 2015. Foto de Eloá Custódio. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/sociologia/movimentos-sociais>. Acesso em: 06 jul. 2022.

07 – Manifestantes fazem passeata em defesa dos movimentos sociais, São Paulo. Foto de Rodrigo Gomes/RBA. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/06/26/entidades-criam-comite-permanente-em-defesa-dos-movimentos-sociais>. Acesso em: 06 jul. 2022.

08 – Parada do orgulho LGBTI, Rio de Janeiro, 2018. Foto de Brenno Carvalho. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/sociologia/movimentos-sociais>. Acesso em: 06 jul. 2022.

09 – Manifestação do MST pela reforma agrária no Brasil. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/movimentos-sociais-breve-definicao.htm>. Acesso em: 06 jul. 2022.

10 – Integrante da Campanha Permanente Contra os Agrotóxicos e Pela Vida. Brasília, 2011. Foto de Marcelo Camargo/Agência Brasil. Disponível em: <https://ojoioeotriogo.com.br/2018/05/brasil-paralisado-pacote-do-veneno-em-movimento/>. Acesso em: 06 jul. 2022.

3.3 Devires Sociais e Experiências Estéticas

“Findo o sólido. Findo o contínuo e o calmo.
Uma certa dança está em toda parte” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 117).

Essa citação, retirada de Henri Michaux (1967) e utilizada por Didi-Huberman em sua obra *O que vemos, o que nos olha* (2010), implica, contra a retórica, um movimento de construção dialética em que não há síntese permanente possível. Algo equiparado a uma pulsação vital que subjaz aos corpos aparentemente em repouso e corrói a forma da presença em seu íntimo inquieto. Seu exemplo é o cubo preto minimalista de Tony Smith⁵⁵⁷, nada mais sólido. O nosso, é a cidade, a própria forma da experiência de inquietude, onde, contínuo, um fluxo leva resíduos, mesmo que ínfimos, para toda parte, a fim de (de)formar as totalizações, seguido de refluxo para nova coleta ou para realizar as contradições. Ciclo também disponível na ordem inversa. Comparando à sístole e à diástole, estágios do ciclo cardíaco,

⁵⁵⁷ Tony Smith, *Die*, (1962) *Steel*.

encontramos uma figura representativa de um “mergulho nas profundezas e o nascimento que ressurgue das profundezas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 117).

As intervenções urbanas são essa espécie de construção dialética, mas derivadas das incertezas das novas formas de uso e das maneiras de compreensão da cidade e de seus processos; da visão mesmo embaçada, mas sem fundo, mediada pela tecnologia, onde tal figura representativa ganha outros sentidos com seus *hiperlinks* substituindo a racionalidade do senso comum em uma *doxa* expandida para toda parte. A intervenção dissolve as certezas de segurança e de solidez, ao mesmo tempo em que alerta para a condição de uma cidade contemporânea que perdeu os escudos de Mamúrio⁵⁵⁸ e está exposta. Seu território agora é um *continuum* infinito entre simulacro e labirinto, onde o corpo é moldado, expandido e aperfeiçoado pela arquitetura interativa, deslocado do espaço pela arquitetura virtualizada e imitado pela arquitetura da morfogênese⁵⁵⁹ (REIS, 2015).

Importa, então, expandir o tema da experiência estética para as relações sociais e as lutas por reconhecimento, onde compreendemos que, para escapar das sínteses imprecisas, outras formas mais derrisórias devem ser integradas ao conjunto das proposições estéticas. O sentido fenomenológico que abriga a percepção, ao contrário da semiologia das representações, faz perder sentido, isolar-se em noções de sistemas que sobrevivem fundados nas mesmas oposições do passado, por exemplo, na comunicação, a reciprocidade dos sistemas significantes integrados, e na arte certa acepção modernista de pura optacidade, à qual as últimas gerações de artistas ainda estavam ligadas, contrapondo-se às fundadas na pulsão

558 “Mamúrio Vetúrio, o primeiro artista de que se fala a história de Roma” (PERNIOLA, 2000, p. 221). “A peste que se difundia pela Itália atingiu também Roma. Diz a história que, enquanto a população era vítima do sofrimento, um escudo de bronze caiu do céu e foi parar nas mãos de Numa (o Rei) [...] o escudo tinha sido mandado pelos deuses para a salvação da cidade, e era necessário guardá-lo fazendo outros onze do mesmo tipo, tamanho e forma, para tornar impossível a quem quisesse roubá-lo adivinhar qual era o que caíra do céu [...] quando apresentou os ferreiros os escudos todos se recusaram, com exceção de Mamúrio Vetúrio. Esse autêntico mestre de sua arte conseguiu com tal precisão e os fez todos tão iguais que nem mesmo o próprio Numa podia mais distinguir o original” (PLUTARCO apud PERNIOLA, 2000, p. 221).

559 Trata-se de avanços na área de arquitetura responsável por se descolar do paradigma perspectivo, fundamentado no plano construtivo desde as proposições do arquiteto romano Vitrúvio, utilizados, ainda, pelas ferramentas computacionais como CAD e 3D, que somente mimetizam o processo tradicional de desenho. Diz respeito ao avanço do emprego da tecnologia digital e de algoritmos para o desenvolvimento de projetos arquitetônicos. Por fim, pode-se dizer que o: “método Digital Morfogêneses é a utilização da tecnologia de *Generative modeling* para gerar formas que possuam uma regra interna definida a partir de características culturais, sociológicas, ou de outra natureza, como códigos construtivos, tipologias e linguagem arquitetônica. Ao final, o projeto é uma formalização de todas as ações e interações do processo” (POLONINI, 2009).

do ver, como o Surrealismo e a Arte Conceitual (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 117), ou ainda entre expressão e relação (SAFATLE, 2022). O novo paradigma – por exemplo para os grupos sociais onde sínteses identitárias são substituídas por sujeitos em devir, entidades que não dependem de se subjugar a “categorias fortemente carregadas de comprometimento ideológico como a identidade e a unidade” (SAFATLE, 2012, p. 309) – é a pulsão do existir.

3.3.1 *Intervenções urbanas como experiências estéticas*

Os modelos conceituais de intervenções urbanas tomados para as análises foram bastante expandidos, a fim de representar os vários conjuntos sociais em ação na cidade, tendo como fundo de sua existência a forma sensível, a *aisthesis*, ligada, principalmente, às formas de habitação, lazer e trabalho, em que os paradigmas comunicacionais e relacionais são postos à prova. Basta dizer que dentro de um conjunto de relações onde o campo comunicacional está impregnado de códigos nos quais o sujeito falante cede lugar à produção de si, alheando-se das culturas híbridas⁵⁶⁰, promovem-se mudanças sutis na representação do outro e na recuperação de um certo campo fenomenológico em vivências transitórias por fronteiras também transitórias. Evidencia-se, então, o descompasso entre gramáticas normativas, entificadas, das quais decorrem retóricas ornamentais que, no entanto, fundamentam políticas sociais e mantêm os sistemas de valores incompreensíveis, mas também as linguagens fragmentárias e derrisórias, como muitas vezes a da arte e as de outros campos que são devires imprecisos.

Embora se tratando do transitório, do efêmero e, às vezes, do não circunstanciado, que são as características do evento e do acontecimento, a intencionalidade é compreendida como fator presente e importante no processo. Por um lado, ela diz respeito à constituição da experiência estética e, por outro, algo

⁵⁶⁰ O conceito de cultura híbrida, de Nestor García Canclini, está ligado a uma visão transdisciplinar capaz de levar à compreensão de uma região fronteira de afinidades entre as muitas divisões do espaço cultural. “Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura e averiguar se sua hibridização pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente” (CANCLINI, 1997, p. 19).

precisa conjugar a representação, essa realidade externa do fato, com o entendimento e seus operadores. Só assim as possíveis expressões resultantes das relações e excitações são canalizadas, a fim de que o conjunto produza certo sentido. Da mesma forma que estamos afirmando que o sentido pode se destacar da experiência *tout court*, a representação artística se destaca da produção cotidiana, e será essa intencionalidade que vai permitir que ela não escape para a produção de vivências – o que seria lógico, integrada que está ao campo dos acontecimentos cotidianos. Definimos, assim, que nas experiências interpõe-se um adiamento consciente e intencional que produzirá algo como o “*retard*” duchampiano, ou seja, algo como um distanciamento crítico que não acontece na lógica da vivência.

A forma resulta de um entendimento particular de certas funções, que são prerrogativas da assimilação das escalas próprias às coisas existentes e do seu posicionamento na inter-relação. Significa dizer que ela é reconhecida no mundo por seus paradigmas. O reconhecimento de seu teor estético é a própria suspensão da negação de um contrato linguístico pré-existente e vai implicar sempre a questão do contato entre mundo e sujeitos do mundo, que é o campo da representação muito mais que da expressão. A apreensão da forma ainda parece se dar por uma espécie de comparação entre o conhecido e o útil. O distanciamento crítico e a suspensão do discurso são o tempo ideal para que a relação de escala possa agir sobre nosso espírito. Logicamente, este “agir sobre” pode deturpar o entendimento, ao apresentar o reconhecimento por uma espécie de re-representação. Teríamos uma condição inicial como uma espécie de dislexia que a representação tenta transpor. Não pode haver novidade sem a manutenção de parte de um espírito puro, disléxico, liberto, mesmo que momentaneamente, de toda relação fenomenológica determinada pela cisão sujeito-objeto. A ironia da obra de arte, então, reside na concepção de um espaço de frivolidades com base em uma cenografia precária, apontando para o caráter descartável dos conceitos que importaram a uma modernidade.

É interessante pensar que a forma artística, neste caso, é um visível que se articula com o invisível para revelar sua camada de sentido mais profunda, a que subjaz aos registros visíveis no suporte material. Essa, com a contribuição do

espaço circundante e dos registros que são referentes ao tempo do acontecimento, se constitui numa forma de pensamento que faz aparecer os traços sociais desenvolvidos ao longo da história. Os rastros que tra(du)zem a forma artística até o olho que a contempla e a percepção que a assimila estão travejados em uma materialidade que é, por um lado, mutável e anônima.

A forma artística fica então pendente de uma série de articulações entre espaços, materialidades existentes, materialidades intencionalmente manipuladas e anexadas ao lugar, à perspectiva de expressão do artista e a um possível público agente ou receptor, para ser constituída. Só posteriormente trará seus efeitos de objeto de análise. Ela é, em última instância, uma proposição visual, uma espécie de entidade que só vai adquirir sentido no lugar próprio de sua instalação, conforme o nível de articulação com os elementos de suporte. Podemos dizer que se sustenta por um travejamento conjugado de várias especificidades e singularidades (material, visual, perceptivo, espiritual). Esse perceptivo traz o sentido de uma amplitude de sentidos que percorrem o rastro deixado pelo objeto sem uma ordem de determinação possível.

A inserção das obras em sistemas como os museus ou em projetos como as Bienais Internacionais, apesar de alimentar uma produção relevante, não garante a abertura das instâncias de sentido. A reunião de intervenções sem um núcleo gestor do conceito deixa evidente o fato de que o sentido da experiência estética, sua ação social, não advém das obras entendidas como objetos únicos isolados, ao contrário, há inúmeras camadas discursivas que agem sobre o objeto, o processo e a forma.

As substancialidades das “obras”, portanto, não são determinações de artistas, de pesquisadores ou de teóricos, principalmente nas intervenções. Elas vão se constituindo como elementos daquele travejamento que, quase que magicamente, vai se erguendo no espaço em torno desta forma que, pouco a pouco, se determina aos sentidos. São postas enquanto substâncias ativas à reflexão também pelas qualidades sensíveis que estão do seu lado externo, a exemplo do enquadramento visual humano com suas pulsões e da insaciedade das formas de registros conjugada a um desejo de domínio da representação. Os elementos se ativam, quando não são simplesmente o resultado da qualidade da recepção dada pela existência de lugares tomados como apropriados para determinados tipos de

experiência estética. Sua dimensão aparente sempre irá remeter à discussão de ser ou não ser obra de arte e apresentar a relação de transfiguração do objeto comum (DANTO, 2011), sistemas que estão subscritos em uma economia estética (RODRIGUES, 2017), entre outros sistemas abertos que são virtualmente impossíveis de catalogar.

3.3.2 *Corpo: um devir corpo*

A intervenção, por seu lado, possibilitou outras três formas de abordar o uso do corpo como relação constitutiva da cidade. Uma delas é o uso singular do corpo em relação aos processos gráficos na construção da cidade, como um metatexto, a exemplo dos pixos⁵⁶¹ que interpõem camadas de materialidade como narrativas extras para uma sociabilidade a ser compensada. Outra é o corpo em relação aos processos tecnológicos e comunicacionais, como aparece nas análises das intervenções do tipo projeção mapeada e o emprego de imagens reforçadas por textos, como as colagens e as assemblagens, mas também a performance com seus dispositivos⁵⁶². Por último, o corpo em relação aos eventos sociais, como exemplos as passeatas, as festividades e, sobretudo, as ocupações. O corpo recortado neste mapeamento é singular e social ao mesmo tempo, orgânico, portanto, ocupado pelo devir⁵⁶³ e com o que devirá conhecimento, reconhecimento e formas de vida fundadas na diferença.

O devir relaciona-se com a própria ontologia do ser no âmbito da filosofia. O devir pode ser entendido como um campo de imanência que precede o ser, é um estágio de incompletude que após fundado devidamente nas categorias perde sua essência mutável e também certo interesse. O devir diz respeito à figura da alteridade que subsume o outro, à diferença. A problemática filosófica contemporânea se ocupa de resolver essa fundação do ser, dependente de uma

561 Nesse sentido, o corpo é visto como uma materialidade insubstituível: não há pixo sem corpo. Por outro lado, o pixo é a forma de intervenção urbana que mais expõe o corpo a inúmeros acidentes fatais.

562 Indicamos também a dissertação de Tânia Reis “O corpo na arquitetura da revolução digital” (REIS, 2015).

563 O termo devir aqui empregado surge do verbo francês *devenir*, que significa tornar-se, o que virá a ser. Aristóteles dá o nome de devir ao processo de realização da potência. Devir, então, é o princípio de atualização da potencialidade em direção à realização da forma. O princípio do devir é o movimento, o princípio do movimento é a potência.

relação estável entre sujeito e objeto⁵⁶⁴ e um afastamento do animal, o que garante sua passagem de si para si mesmo como ente. Relação em que o essencial subjugava o inessencial, ambos inscritos em categorias pelas mesmas construções metafísicas que separam natureza e cultura e que perdem sua consistência se entendermos a necessidade de uma desontologização do sujeito, como a presente em Simone de Beauvoir para quem: “O que não está pronto pode tornar-se qualquer outra coisa ao mudarmos os paradigmas culturais”⁵⁶⁵ (2009, p. 103). Isso não significa que as apreensões de gêneros ou de identidades são insuficientes para garantir a substância final de um corpo, porque esse é fator de uma certa experiência de vida. “Não se nasce um corpo, se devém um corpo; não se é um corpo, se devém um corpo, e esse devir se dá a partir de todos os marcadores que lhe são inscritos e lançados na temporalidade” (RODRIGUES, 2019, p. 3).

Mesmo assim, seria o caso de admitir que nessa nova apreensão, no entanto, nem todas as categorias, gêneros e espécies estão sujeitas ou têm essa possibilidade de devir outro, ocupar o lugar da diferença, da alteridade, porque algumas são dadas como prontas dentro do esquema previsto por Derrida. Por exemplo, homem como categoria de gênero não tem de vir, porque já é pronta, ela ocupa o lugar do sujeito, do absoluto, do essencial. Em algumas leituras, a arte como paradigma da operação estética está muito próxima de ser uma categoria que não devirá. O devir é possível para os gêneros inferiorizados ou subalternizados das classes em estado de subjugação⁵⁶⁶, mas é compreendido como um estado de

564 A crítica ao Humanismo presente, por exemplo, em Heidegger expressa na evidenciação da divisão entre viventes e *Dasein*, que nega estabilidade ontológica a outras categorias de existência, às quais se nega consciência moral e se coloca em devir. Segundo Derrida, “o conceito de sujeito está subscrito a um esquema viril e heroico dominante, estruturado no *carne-falocentrismo* [...] que instala a imagem viril no centro determinante do sujeito. A autoridade e a autonomia (pois mesmo que essa se submeta à lei, este assujeitamento é liberdade) são, por este esquema, antes concedidas ao homem (homo e vir) do que à mulher, e antes à mulher do que ao animal. E, é claro, ao adulto antes do que à criança. A força viril do macho adulto, pai, marido ou filho (o cânone da amizade, demonstrei-o noutro lugar [Cf. *The Politics of Friendship*, **The Journal of Philosophy**, n° 11, nov. 1988], privilegia o esquema fraternal) pertence ao esquema que domina o conceito de sujeito” (DERRIDA, 2018, pp. 178-179).

565 “Dito de outro modo, não é a natureza, mas a cultura que faz com que a vida tenha valor e, mais, também não é a natureza a origem da vida que tem valor. Nos termos postos por Beauvoir, a pura vida natural – atribuída às mulheres, por isso Butler dirá que só a mulher tem um corpo corpo – é foracluída como origem da vida cultural com valor” (RODRIGUES, 2019, p. 6). “A desgraça da mulher consiste em ter sido biologicamente votada a repetir a vida, quando a seus próprios olhos a vida não apresenta em si suas razões de ser e essas razões não são mais importantes do que a própria vida” (BEAUVOIR, 2009, p. 103 apud RODRIGUES, 2019, p. 6).

566 “*On ne naît pas femme: on le devient* », est une citation extraite d'un livre de Simone de Beauvoir,

mobilidade para algumas categorias que podem ser abrangidas em processos emancipatórios, como a criança que devirá adulto. O gênero feminino parece condenado à imanência e à desontologização, que significa, de certa maneira, dissolver as premissas de um sujeito universal abstrato que projeta a corporificação na esfera feminina. “Só a mulher tem um corpo, e este funciona como fundamento para restrições” (RODRIGUES, 2019, p. 7), o que supõe uma espécie de liberdade situada, enquanto o corpo masculino torna-se o “instrumento incorpóreo de uma liberdade ostensivamente radical” (BUTLER, 1990, p. 31 apud RODRIGUES, 2019, p. 8).

O que nos mobiliza para essa tese são as relações humanas na cidade e o devir é a base do pensamento sobre os processos de emancipação e reconhecimento de que temos tratado de formas distintas, senão concorrentes: sobre quais bases devirá um grupo social ou uma categoria? Será pela troca de um lugar por outro com mais qualidade existencial ou será uma mudança na compreensão e apreensão da própria potência? O devir social está ligado a uma espécie de chave revolucionária que traria mudanças no estado originário, podendo ocorrer no processo emancipatório que determina a processualidade do social em chaves consensuais de perpetuação do *status quo*, mas que seria aplicada mais ajustadamente a processos orgânicos, de crescimento e de adaptação a um novo corpo, a uma nova forma e a um novo estado.

O processo de reconhecimento também se insere na chave revolucionária do devir e esse sim seria exclusivo do sujeito pertencente a uma categoria humana, posto que a relação dominante/dominado não visa a sobrevivência da espécie, mas a exploração do outro pelo rebaixamento de sua potência. O que serei após ser reconhecido dependerá do tipo de entendimento sobre mim próprio. Se o reconhecimento se der em chave crítica, o sujeito não objetivará mudanças em seu estado natural ou social, mas exigirá um outro entendimento sobre sua figura. A saída da relação de dominante/dominado exclui também o sentido consensual das políticas sociais para um sentido dissensual. A questão do reconhecimento aqui não

un essai philosophique publié en 1949 : Le Deuxième Sexe. Cette phrase, devenue, au fil du temps, un slogan utilisé par des mouvements féministes, a également été détournée pour d'autres types de revendications. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/On_ne_na%C3%A9t_pas_femme_:_on_le_devient. Acesso em: 22 jul. 2022.

se subscreve às condições filosóficas desse pensamento que diz respeito à dialética da consciência-de-si, mas à luta de vida e morte no campo das classes sociais.

Então, essa é característica do devir que objetivamos expor. Esses dois conceitos de transformação no ser humano, ora empobrecidos e ora enriquecidos pela tentativa de circunscrição, imbricam sua jornada por dois caminhos: da pacificação e do conflito. São dois pilares dos devires sociais que estão presentes nas abordagens filosófica e sociológica e que, no campo da estética, são defendidos, por exemplo, por Nicolas Bourriaud (2009), nas suas pesquisas sobre estética relacional, em que define como elemento mediador o consenso, e por Jacques Rancière (2009), também na sua junção entre estética e política que tem por fim o dissenso.

3.3.3 O acontecimento dentro do acontecimento

Um dos pressupostos mais interessantes da forma artística da intervenção é o inopinado, que aparece repentinamente como uma pérola, sem previsibilidade, sem projeto, o dito acontecimento dentro do acontecimento. Segundo algumas linhas de abordagem do tema, a operação de desdobrar-se em outra coisa, o fazer emergir para a consciência algo que ocupa lugar alheio, que subverte o fluxo condicionado do evento, deve-se à condição de abordagem do leitor/observador. No caso do texto, por exemplo, como “[...] uma atividade produtiva que reconstrói um imaginário oculto, sob a literalidade do texto” (GRANGER, 1989, p. 220 apud FABBRINI, 2005, p. 8), sem permitir a objetivação do conhecimento em favor do “enigma da letra, e o devir da vivência” (FABBRINI, 2005, p. 10). A reflexão quanto à forma artística da intervenção pode se dar, então, com alguns vínculos diferenciados destes, embora, por se tratar de uma pesquisa acadêmica com resultado teórico, todo devir da vivência condiciona-se sob uma espécie de historicidade do pensamento. Nesse caso, o que emerge de estruturas que não foram postas por um pensamento, mas colapsaram no local, fundiram-se no próprio local de passagem, significa dizer que não estavam subscritas e não revelam uma perspectiva oculta, mas a pluralidade do social.

A não subscrição num programa, no entanto, não significa que não estão

subscritas a sistemas de leitura onde os vínculos dessa joia se dão. Por exemplo, como algo semelhante ao que Freud procura expor em *A Interpretação dos Sonhos*, em que no sonho, algo, que está numa pré-consciência, vem para a mente e revela estar estruturado numa realidade vivida anteriormente. Os sonhos aparecem como uma contingência, sem serem parte de uma expectativa, assim como também os *insights*, os atos falhos, as “gags”. Marcel Proust (2014) trata a memória involuntária como algo que vem de nosso interior inacessível para a consciência sem que possamos ter controle. Somos afetados e desviados de nosso rumo por algo que não era esperado. Se pudéssemos somatizar essa memória involuntária ou transpor seus termos para o campo das intervenções, ela poderia ser o acontecimento dentro do acontecimento. Mas se há memória, existe subscrição à forma de entendimento e o acontecimento dentro do acontecimento que, embora rompa com as estruturas representacionais que dão corpo a essa realidade, só ganha sentido se for contrário à objetivação do conhecimento

Nossa tese procura demonstrar, com a apropriação do conceito de acontecimento dentro do acontecimento, algo da natureza dos gêneros liminóides, que são apropriações dos resíduos que o estado de liminaridade produz. Esse estado se dá nos termos do *betwixt and between*⁵⁶⁷, como se referindo a uma noção de posicionamento “nem lá nem cá”, “aquém e além”, com sua zona de indiferenciação que subverte o curso da ação e, às vezes, seu sentido. Estando “entre e entrementes” tudo é possível, por isso os resíduos dificilmente se ajustarão a um programa. Victor Turner, de onde extraímos parte dessa proposição, não crê que as ações sociais sejam performances programadas. No caso das dinâmicas sociais, o antropólogo não as vê “como um conjunto de performances produzido por um programa.[...]. No caso da espécie humana, a ação viva jamais poderá ser a consequência lógica de qualquer plano” (TURNER, 2008, p. 11).

Os sistemas utilitaristas do capitalismo, com suas instituições e programas, objetivam cercear esse movimento, por exemplo, no implemento da lógica binária.

567 Segundo Turner, o foco de Van Gennep eram os rituais, mas seu paradigma serve para diversos processos extra rituais. “Van Gennep insistia que em todos os momentos ritualísticos havia ao menos um momento em que aqueles seres que agiam de acordo com o *script* cultural liberavam-se das exigências normativas. Momento este no qual eles estavam, de fato *betwixt and between* (nem lá nem cá em) sucessivas posições em sistemas jurídicos políticos. Neste vão entre mundos ordenados, quase tudo pode acontecer (TURNER, 2008, pp 11- 12).

As legislações são exatamente contra a utilização dos gêneros liminóides, tais como a literatura, o cinema, o jornalismo e as artes, e podemos também incluir os gêneros identitários, porque também estão circunscritos às formas de “subverter os axiomas e padrões do *ancien régime*, tanto em caso geral como particular” (TURNER, 2008, p. 12). Turner alude à perspectiva de um programa estrutural a ser subvertido, o que significa criticar os antropólogos na linhagem de Lévi-Strauss e a linguística, que é a base do estruturalismo. O fundamento da crítica é de que em uma primeira camada existe um programa que pode ser subvertido pelo estado de liminaridade, mas, em camadas mais profundas, o programa se mantém, visto que está vinculado à linguagem.

Estamos pensando nesses estados de liminaridades a partir das produções sociais, mas, logicamente, não temos espaço para abordar os rituais sociais, nem as singularidades dos gêneros, contudo, acreditamos que o conceito nos ajuda a entender os princípios de transformações ativas em suas variadas leituras. São representações possíveis de estados subjetivos que têm efeito nas relações sociais. Então, se acreditarmos, por exemplo, que os devires sociais terão espaço de coexistência por aberturas provocadas pelas experiências de derrisão, cabe pensar pontos de ruptura das camadas mais sólidas que concordamos serem dadas pela estrutura linguística.

Nos percursos iniciais da pesquisa, foi relativamente fácil e oportuno operar divisões como metodologia de análise, mas esse processo se revelou um pouco simplório ao tentar deter-se entre as intervenções urbanas que operam na chave do espetacular e que são mais edulcoradas, no sentido de obedecerem a determinações constituídas como programa cultural, e outras que são experiências de derrisão. A simplicidade da separação começa a se transformar em problema quando adentramos na observação e nas análises. Por um lado, as classificações são virtualmente impossíveis, por exemplo, a condição de espetacular mantida por forte aparato regulador a impede de assimilar a derrisão, mas essa certamente está presente e as intervenções fora dessa chave precisam assimilar algo de espetacular para poder se estabelecer no espaço público. Pensamos que o aporte estético, antes de ser um aparato que revela a luta política, opera no espetacular. Essa noção é dada pela condição de ele ser a externalização da sensibilidade, significa dizer da

alegria, da expansão, da extroversão e da comunhão.

O estado de liminaridade acontece em qualquer intervenção urbana, os liminóides estão em estado latente, como um vírus pronto a contaminar a ação humana. As experiências mais transgressivas partem do princípio de causar aberturas na normatividade, portanto, flertam com a potência liminar de qualquer grupamento humano, os liminóides são a “sensação”. Nas intervenções espetaculares, os liminóides operam mais como acontecimento dentro do acontecimento. Parece natural ao gênero humano a saída de um estado programado pela ruptura das travas impostas, porque contrário aos mecanismos que impõem a passividade frente à estrutura estão os liminares que são epifanias, espécie de paixão que arrebatava o corpo e o coloca em estado de excitação, mesmo dos sujeitos que são mais duramente cerceados pelo sistema. Turner trabalha com esse pressuposto, tanto que, em uma referência a seu colega, o crítico de arte Harold Rosenberg, elabora que: “a cultura em qualquer sociedade, em qualquer momento, é mais o despojo, ou o resíduo de sistemas ideológicos anteriores do que um sistema em si mesmo, um todo coerente” (TURNER, 2008, p. 12).

Sem a liminaridade, a ação pode ser determinada por um programa. Já nos referimos acima à necessidade de forças de controle, porque, na liminaridade, mesmo os programas mais prestigiosos podem ser minados e alternativas geradas. Então, mesmo que a política pública (principalmente se for inteiramente voltada para o capital e não podemos esquecer que a cidade contemporânea é determinada por esse fator) busque construir programas paradigmáticos⁵⁶⁸, o confronto originário das regras de exclusão, no que Turner chama de Drama Social, gera domínios culturais, criadouros de paradigmas em cujo modelo conflitante muitas outras opções são possíveis.

Todos coerentes podem existir, [...] mas os grupos sociais humanos costumam encontrar sua abertura para o futuro na variedade de suas metáforas referentes ao qual seria a vida boa e na disputa entre os paradigmas. Se a ordem é raramente pré-estabelecida [...] ela é conquistada, resultado de vontade e inteligências conflitantes e concorrentes, cada qual baseado em algum paradigma convincente (TURNER, 2008, p. 12).

568 Paradigmas se formam em “domínios culturais abstratos” chamados campos e transformam-se em metáforas e símbolos nos “palcos concretos” da vida social, as arenas (TURNER, 2008, p. 15). O drama social representa a existência descentrada das estruturas que são o caso.

Considerações Finais

No vasto repertório das intervenções urbanas tivemos a oportunidade de pensar sobre o que acontecia em territórios distintos do espaço urbano, como o Centro e a “quebrada”, e também estabelecer tipologias de intervenções diferenciadas. Avaliamos aquelas montadas no contexto das atividades culturais da cidade, como o carnaval, a abertura da Avenida Paulista para o lazer, as Viradas Culturais, bem como aquelas ligadas ao circuito das artes, como as instalações temporárias em tempos de Bienal. E também intervenções que acontecem como atos de resistência, inseridas na luta por reconhecimento, e ainda ações emergenciais que contestam políticas públicas nocivas à vida na cidade, a exemplo dos vídeo *mapping*, das ocupações artísticas, das reivindicações de moradias e, finalmente, as ações virtuais que mobilizam pessoas para algumas ocupações, como *flash mobs*, rolezinhos, passeatas e carreatas. Aproximamo-nos também de outras ações e atitudes que, ao operarem na ilegalidade, como a pixação, expõem sem pudor os processos de estetização e criminalização como operadores centrais das dinâmicas de controle.

Nas intervenções urbanas, a indissociabilidade entre a estética e a política, em certas modalidades de ação social e artística, reiteram o caráter de transgressão e demonstram como essas categorias se articulam a partir do conflito e do reconhecimento, certamente uma das discussões centrais da estética contemporânea. Pensar, avaliar e mensurar as modalidades de intervenção exigiu firmar fronteiras entre elas para gradualmente deixá-las mais tênues. O caráter do objeto da pesquisa nos colocou em face de dois tipos principais de intervenções urbanas: as transgressivas, como manifestações do reconhecimento e do conflito, a exemplo das ocupações e das performances artísticas urbanas, e as institucionais, cuja tendência maior é o entretenimento e a espetacularização.

Trabalhamos com a perspectiva de que as ocupações cabem mais na chave do reconhecimento e as performances artísticas na evidenciação do conflito. Mas essas divisões não são estanques e na maioria das vezes suas fronteiras são indistintas. Há algo de performático em diversas ocupações – referenciadas nesta

tese como acontecimento dentro do acontecimento –, assim como algumas performances urbanas tornam-se ocupações de ruas e de edifícios abandonados. Além disso, certas ocupações podem revelar-se artísticas mesmo que sejam provisórias no espaço da cidade.

É possível associar o reconhecimento às ocupações, como vimos na análise do Rolezinho, de 2013, no *Shopping Metrô Itaquera*, mas também nas ocupações dos estudantes do ensino médio das escolas nesse mesmo período⁵⁶⁹. Ainda que haja sempre uma dimensão estética, pois estamos na chave da *aisthesis*, da sensibilidade, poderíamos afirmar que são artísticas, em ambos os casos, ocupação e performance? Para isso, a relação entre arte e estética foi pensada nesta tese sob o termo Forma Artística dando um sentido mais amplo ao termo estética. Essa perspectiva não pretende expor uma teoria da reconfiguração da vida social na forma artística no sentido de *fazer arte*. Dizendo de outra forma: não pretendemos defender a ideia de que a realidade social e política se reconfigura pela imanência artística, numa espécie de transfiguração à maneira de Arthur Danto.

A discussão sobre a forma artística ainda reposiciona a questão da autonomia da arte, eminentemente modernista: se a arte ficar muito rente à realidade existente, ela então sucumbirá. Portanto, é necessário um recuo da arte ante a realidade. A forma artística deve, assim, se construir como uma outra realidade, independente, autônoma, para poder opor-se à realidade social e política. A autonomia configura os elementos da forma artística como pertencentes à realidade empírica, social e política, mas transfigurando-os. A autonomia, então, deixou de ocupar o foco principal por motivos importantes: a ampliação do campo da estética pelas incursões contemporâneas permitiu incluir expressões que a historicidade e as teorizações no modelo antigo não davam suporte; a produção cultural se diversificou a tal ponto que

569 Em novembro de 2015 estudantes secundaristas de São Paulo se organizaram para ocupar instituições de ensino. Cerca de 200 escolas paulistas foram tomadas por estudantes. Eles protestavam contra a reestruturação do sistema educacional estadual. Medida previa o fechamento de quase 100 escolas e o remanejamento de 311 mil alunos e 74 mil professores. Os protestos surtiram efeito: o governo Alckmin suspendeu a reorganização do sistema. Em 2016, a ocupação de escolas por alunos em protesto voltou a acontecer, porém as escolas técnicas (Etecs) foram as mais envolvidas no movimento. Nessas ocupações, o foco recaiu sobre questões de responsabilidade do governo estadual, como o fornecimento de merenda, que estava prejudicado por causa do esquema conhecido como “máfia da merenda”. Cf. GUIA do estudante. **Entenda as ocupações nas escolas**. 24 fev. 2017. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/coluna/atualidades-vestibular/entenda-as-ocupacoes-nas-escolas/>. Acesso em: 13 ago. 2022.

o debate se ampliou para além da perspectiva da arte pura e a crítica à realidade social passa a ser operada de forma diferente, não centrada na forma da representação, mas na forma da comunicação integrada.

Perguntamos ainda: a cidade é uma intervenção ou é formada por intervenções que ocorrem o tempo todo? A vida urbana pode ser entendida como uma atualização de atitudes intervencionistas no espaço comum que configuram o cotidiano?

Percebemos que existem gradações nessas atitudes: há momentos em que as intervenções são mais pacíficas e integradas a um fluxo conhecido e pouco movimentam a malha de complexidade que a todos prende de maneira sistêmica. Mas, em outros momentos, as atualizações são mais intensas, expressam conflitos sociais na forma de proposições artísticas, geram mobilização de conteúdo político ao instaurarem no espaço aberto, em constante construção, aspectos fundamentais da luta por reconhecimento. Essa permeabilidade entre a forma artística e a forma das relações sociais é um fator civilizatório recorrente na história. Basta olhar para a função da forma artística nos vários períodos de produção social e cultural.

As atitudes transgressivas são mais percebidas no campo da estética, por ser mais propositiva, em contraste com as formas do cotidiano. Então, na vida urbana, há sempre uma tensão entre a autonomia e a heteronomia. As formas mais elaboradas tendem para uma espécie de teatro e evitam se manifestarem muito rentes à realidade. Mas, independente desse princípio de autonomia, o espaço em que se reconfiguram reciprocamente as expressões em si – performáticas ou que derivam das ocupações – e o espaço urbano impedem que uma se subsuma à outra. Na performance *Deriva Nômade*⁵⁷⁰, que realizamos no Centro de São Paulo, essa tensão entre autonomia e heteronomia se mantém, mas em outras com chave mais crítica, a exemplo das ocupações da Cracolândia, ela se dissolve. As intervenções urbanas que efetuam uma crítica aparente, que têm uma intenção política, que estão na chave da transgressão pelo conflito, foram pensadas a partir dessa tensão entre autonomia e heteronomia⁵⁷¹.

570 Analisada no capítulo 2.

571 A autonomia da arte se refere à auto referencialidade das formas artísticas, porque elas são regidas por suas leis internas. A Heteronomia da arte se refere à submissão dessa forma à exterioridade, por exemplo à lógica do capital que desagrega inclusive a ordem urbana. Essa tensão entre autonomia e heteronomia aparece como a grande questão da arquitetura no século XX, por

As reflexões motivadas por uma forma de representação preservam a distância entre a arte e a práxis social e assim introduzem alternativas à realidade, estendendo o horizonte do provável em direção ao improvável, mas possível. Esse é, de certa forma, também o ideal constituído pelas teorias estéticas que definem a forma artística mais pelo seu caráter autônomo, que pode inclusive ser apartado da realidade social, para pretender remontar a realidade noutra contexto nos processos de mediação. Mas as formas que procuramos demonstrar nesta tese são formas novas, flutuantes, que se modificam na medida do encontro com o outro nas ruas. Ou seja, uma apreensão alternativa da forma artística, processual, porque é baseada na tensão entre autonomia e heteronomia. Tal tipo de abertura reflexiva permite também resgatar certa dignidade ontológica da expressão do sujeito, da comunidade ou da cultura colocados em condição de vulnerabilidade. Portanto, trata-se de uma forma problemática. As intervenções urbanas são, desse modo, sempre uma forma problemática, sob tensão. Nesse sentido, a substituição da forma artística pelas relações sociais, na direção que a estética relacional propõe, apontaria para uma indeterminação categórica, conceitual e estética.⁵⁷²

Pensar essa imbricação entre autonomia e heteronomia na forma artística da intervenção implica entender que formas autônomas de realidade se inserem numa realidade já dada e se desprendem dela para atender a uma demanda de produção social, reivindicação e reconhecimento político. Esse momento da intervenção elabora um fim fora de si que, se não for resgatado por um registro midiático, fica dissolvido na cidade.

Apoiamo-nos, também, na perspectiva de novas subjetividades como modelos emergentes nas intervenções urbanas com a proposição de devires sociais

exemplo, desde o funcionalismo da arquitetura moderna em que a forma deveria seguir a função. A arquitetura é ao mesmo tempo autônoma e heterônoma. O objeto da arquitetura moderna, o projeto, os designers da Bauhaus, seja na arquitetura seja no design ele é belo e útil. Ele é belo porque ele obedece ou possui um viés estético que se insere na forma artística da modernidade. O Neoplasticismo de Mondrian, o construtivismo de Malevich, o cubismo órfico que vai dar no Le Corbusier, tem esse viés estético que nos referimos, na chave da autonomia da arte. Ou seja, constitui-se como uma realidade autônoma, mas ao mesmo tempo e simultaneamente atende uma demanda, do belo e do útil, portanto heterônoma. (Texto construído com material da banca de qualificação, em outubro de 2019, principalmente a partir da fala do Professor Ricardo Fabbrini).

572 As formas artísticas, de acordo com a estética Relacional de Nicolas Bourriaud, vão sendo substituídas ou confundidas com as formas de convívio social. Isso numa apreensão da forma artística como uma instância de produção de eventos que se contrapõem a autonomia da forma artística da concepção modernista.

imanescentes à experiência estética. Esse sentido propõe o estudo da quebra de processos sociais sedimentados nas hegemônias das classes brancas e detentoras dos meios de produção por sujeitos capazes de levar adiante as lutas sociais, seja pela via do reconhecimento moral, seja pela verificação da radical igualdade entre todos. Na chave da individualidade, dos grupos identitários, da reivindicação de direito das minorias, das questões de gênero, as análises das intervenções forçaram-nos, em alguns momentos, a recorrer às teorias do reconhecimento moral, que buscam legitimar as exigências para que a sociedade ou o Estado atendam às reivindicações de grupos distintos.

Entretanto, a compreensão do sujeito da nova subjetividade, aquele que se conforma mais a um movimento transgressor generalizado, ainda é de uma matriz do pensamento francês, principalmente onde se supõe um sujeito cindido, descentrado, não se confundindo na fonte e origem dos processos discursivos que enuncia, porque esses são determinados pela formação da linguagem na qual os sujeitos falantes são inscritos. Algo muito próximo da despersonalização, da impessoalidade que aparece como inumana, ou um sujeito que não mais se reconhece na figura do humano. Na chave das teorias francesas encontramos as noções de impessoalidade, de despersonalização, de constituição não subjetiva do sujeito, de expressão do impessoal, da expressão da não expressão, uma força de despossessão, o que caracteriza um certo mutismo autocentrado nas próprias condições de existência e não na reivindicação de um direito a ser protegido pelo Estado.⁵⁷³

Ressalta-se também o caráter do informe nesses agrupamentos, que é referente à despersonalização, a instâncias onde não há uma pauta a ser reivindicada ou um fim sociopolítico que de qualquer forma nunca se realiza ou sofre estetização no seu caminho. Pensar por esse aspecto é admitir que há algo próprio que advém na forma de um acontecimento, que é estético e político, que é heterônomo e que se separa das acepções do discurso sobre o sensível com recorte autônomo (PALLAMIN, 2010, p. 6). Aceitar esses fatos como objeto de análise, dada a sua efemeridade, significou afirmar a condição de possuidores do sensível

573 Texto construído com material da banca de qualificação, em outubro de 2019, principalmente a partir da fala do Professor Ricardo Fabbrini.

também como condição dos moradores de rua ou das periferias brasileiras, por exemplo. Embora essa condição esteja escamoteada “num corpo marcado por hecatombes dolorosas” (PELBART, 2019, p. 8), ficou evidente, então, que a luta por reconhecimento é a abertura da via de uma redistribuição do sensível.

Esta tese apontou para trabalhos futuros que provavelmente dirão respeito a certa reflexão contemporânea muito forte sobre a noção de comunidade, pensada principalmente pela perspectiva francesa, na qual atribui-se à comunidade um potencial de negatividade, de crítica social e política distintos daquelas que reivindicam direitos jurídicos. São diferentes designações de formas não unitárias, não utilizáveis, ou seja, comunidades feitas de singularidades, comunidades não redutíveis ao individualismo e aos grupos identitários, tais como comunidade dos celibatários, comunidade negativa, comunidade dos sem comunidades, entre outras.

Muitos autores pensam sobre as manifestações sociais e as sobre as ocupações, principalmente as urbanas, a partir do devir comunidade, por exemplo, Maurice Blanchot: *Comunidade inconfessável* (2013); Jean-Luc Nancy: *Comunidade inoperada* (1986); Silvia Federici: “O feminismo e as políticas do comum” (2017). Uma provável articulação inicial de Georges Bataille e seu conceito de informe, essa chave teórica que propõe uma leitura da realidade pós-histórica foi continuada por Roland Barthes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Fernand Erine, Jacques Rancière, Toni Negri, Michael Hardt, Felici Costel e Francês Collet. Esses autores buscam figurar formas de vida que se furtam à ideia da vida em comunidade identitária ou fusional. Em Peter Pál Pelbart, por exemplo:

Tal cisão entre o indivíduo e a matéria metaestável da qual ele proveu, mas que nele permanece ativa, entre o Limite e o Ilimitado, significa que, por mais iminente que seja o processo, não se trata, ao fim e ao cabo, de reencontrar uma identidade qualquer, perdida ou autêntica, mas esbarrar no antecipável (PELBART, 2019, p. 30).

Segundo o autor, isso indicaria “uma matriz de não-coincidência-consigo-mesmo” (2019, p. 30).

Atento ao viés crítico, o que mais nos influenciou ou mesmo assombrou nesse percurso foi a incidência de *novas presenças* nas discussões que permeiam o debate contemporâneo em torno da estética. Mesmo aquelas que dizem respeito à mescla entre arte e vida e entre a experimentação estética e o ambiente social e

urbano. Com o aporte da tecnologia, que decanta ao ser refinada e ao mesmo tempo que se populariza, vai aos poucos se configurando em redes de comunicação, a presença estética não se restringe mais ao diminuto e controlado espaço da galeria de arte ou do museu, ao contrário, ela vai de encontro ao espaço da cidade, fazendo a criação irromper e dialogar com o corpo social. Muitas destas práticas se tornaram comuns a partir dos anos 1970, quando inúmeros artistas interessados em romper com os pressupostos tradicionais buscaram levar as artes para as ruas, provocando tensões inquietantes entre o cotidiano, a cidade e a criação em movimento. Ao agir sobre e subverter o corpo urbano, os artistas acessam simultaneamente o corpo cívico cuja potência estética se desdobra para a política e assim interferem na realidade, proporcionando inventivos entrelaçamentos em espaços coletivos de interação. A partir de uma perspectiva benjaminiana, estes artistas-interventores ativam uma espécie de faísca, um curto-circuito, uma iluminação profana que faz o indivíduo acordar e olhar para a realidade à sua volta.

Referências

3NÓS3. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434553/3nos3>. Acesso em: 12 jun. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

ABRIL BrandedContent. Domingo na rua: ocupação do espaço urbano por pedestres transforma São Paulo. **HelloMoto**. s.d. Disponível em: <https://www.hellomoto.com.br/domingo-na-rua-ocupacao-do-espaco-urbano-por-pedestres-transforma-sao-paulo/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

ADORNO, Theodor. **Museu Valéry-Proust: Crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. A Imanência Absoluta. *In*: ALLIEZ, E. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, pp. 169-192.

AGAMBEN, Giorgio. L'invenzione di un'epidemia. **Quodlibet**. 26 fev. 2020. Disponível em: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-l-invenzione-di-un-epidemia>. Acesso em: 02 jun. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Editora Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

AGÊNCIA BRASIL. Virada Cultural injetou R\$ 235 milhões na economia de São Paulo. **Exame**. São Paulo, 22 mai. 2019. Disponível em: <https://exame.com/economia/virada-cultural-injetou-r-235-milhoes-na-economia-de-sao-paulo/>. Acesso em: 11 fev. 2022.

A GRANDE Viagem de Merlin [Kompanhia]. Centro da Terra. 1995. Disponível em: <http://www.centroaterra.com.br/a-grande-viagem-de-merlin>. Acesso em: 20 mai. 2022.

AGUIAR, Mariana de Araújo. O teatro de revista carioca da década de 1920 e as representações do Rio de Janeiro. **Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio**. São Gonçalo, 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

AGUIAR, Plínio. Em SP, moradores do Minhocão exigem retirada de jardins verticais. **R7**. 16 jul. 2019. Disponível em: <https://noticias.r7.com/sao-paulo/em-sp-moradores->

do-minhocao-exigem-remocao-de-jardins-verticais-16072019. Acesso em: 15 mai. 2022.

ALBUQUERQUE, Daniela Skromov de. Internação compulsória: posição contrária. **Jornal Carta Forense**, São Paulo, 01 abr. 2012.

ALEXANDER, Michelle. **The new Jim Crow**: mass incarceration in the age of colorblindness. New York: The News Press, 2011.

ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação**: Racismo e encarceramento em massa. São Paulo: Boitempo, 2017.

ALONSO, Angela. As teorias dos movimentos sociais: um balanço do debate. **Revista Lua Nova**. São Paulo, n. 76, 2009, pp. 49-86. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/HNDFYgPPP8sWZfPRqnWFXXz/?lang=pt> . Acesso em: 06 jul. 2022.

ALPINO. “Rolezinhos” são retratados em charges. **Uol Notícias**. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/album/mobile/2014/01/17/rolezinho-em-charges.htm#fotoNav=>. Acesso em: 08 mar. 2022.

ALYS, Francis. The Green Line. **AntiAtlas of Borders**. 2004/2005. Disponível em: <https://www.antiatlas.net/francis-allys-the-green-line-en/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE). 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985, p. 85.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Presença, 1980.

ANDRADE, Juliana. Entenda a diferença entre Plano Marshall e o New Deal. **Forbes**. 24 mar. 2020. Disponível em: <https://forbes.com.br/negocios/2020/03/entenda-as-diferencas-entre-plano-marshall-e-o-new-deal/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. A “virada cultural” do sistema das artes. **Margem Esquerda**: Ensaios Marxistas, n. 6, 2005a, pp. 62-75. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001471265>. Acesso em: 30 jun. 2022.

ARANTES, Priscila. **Arte e Mídia no Brasil**: Perspectiva da estética digital. São Paulo: Editora Senac, 2005b.

ARANTES, Priscila. **Arte e comunicação no contexto urbano**. Trabalho apresentado ao NP de Pesquisa Comunicação e Culturas Urbanas, do Encontro dos

Núcleos de Pesquisa da Intercom. Coordenação: Profa. Dra. Silvia Borelli. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0916-1.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2022.

ARAÚJO, Luciana Kuchenbecker. O que é sintaxe? **Brasil Escola**. s.d. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/portugues/o-que-e-sintaxe.htm>. Acesso em: 28 jun. 2022.

ARTE/CIDADE – Grupo de Intervenção urbana [site]. s.d. Disponível em: <http://www.artecidade.org.br/indexp.htm>. Acesso em: 17 jun. 2022.

AS MINAS piram e as pombas giram/Chá de Performance. Canal La Plataformance 10 mar. 2017. 1 vídeo (5 min. 47 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rS14SYZPr_4. Acesso em: 19 mai. 2022.

ASSEF, Claudia. Por que gastar dinheiro com a Virada Cultural faz todo sentido. **UOL Urban Taste**. São Paulo, 21 mai. 2019. Disponível em: <https://claudiaassef.blogosfera.uol.com.br/2019/05/21/por-que-gastar-tanto-com-a- virada-cultural-faz-todo-sentido/?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 11 fev. 2022.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Ed. Papius, 1994.

ÁVILA, Carlos. Uma viagem, há 90 anos. **Dom Total**. 27 jun. 2014. Disponível em: <https://domtotal.com/noticias/detalhes.php?notId=764993>. Acesso em: 28 abr. 2022.

BAIXA CULTURA. **Insurreição Popular e tecnopolítica para Cineclubes**. 26 nov. 2020. Disponível em: <https://baixacultura.org/tag/detournement/>. Acesso em: 05 mai. 2022.

BARCELLOS, L.; LAMBERT, C. Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. **Primeiros Estudos**, [S. l.], n. 2, 2012, pp. 251-267. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/view/45954>. Acesso em: 11 jul. 2022.

BARRIO, Artur. **A metáfora dos fluxos**. 2000/1968. Catálogo de exposição. São Paulo: Paço das Artes, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **Kool Killer ou l'insurrection par les signes**. Editions Les partisans du moindre effort, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAUMAN, Z. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEIGUELMAN, Giselle. Museu dos invisíveis. **Memoricidade Revista do Museu da Cidade de São Paulo**. São Paulo, n. 1, v. 1, dez., 2020. Disponível em: <https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/invisibilidades-urbanas/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José M Barbosa, Hermes A. Baptista. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas V. 3**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Obras escolhidas V. 1. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. (Obras Escolhidas; v. I). São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **rua de Mão Única**: Obras Escolhidas V. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. . São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENKLER, Yochai. **The wealth of networks**: how social production transforms markets and freedom. New Haven: Yale University Press, 2006.

BERTUCCI, Patrícia Morales. **Intervenção urbana, São Paulo (1978-1982)**: o espaço da cidade e os coletivos de arte independente. Viagou sem passaporte e 3Nós3. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.27.2016.de-14012016-104059. Acesso em: 12 jun. 2022.

BERTUCCI, Patrícia Morales. **Origem e percurso**: arte na intervenção e apropriação da cidade de São Paulo pelos grupos de arte independente a contrapelo da ditadura. 2021. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.27.2021.tde-26042022-114337. Acesso em: 12 jun. 2022.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: participatory art and the politics of spectatorship. New York: Verso, 2012.

BISHOP, Claire. **Participation**. London; Whitechapel; Cambridge, Mass. MIT Press, 2006.

BIENAL. **9ª Bienal de São Paulo (1967)**. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/texto/91>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BIENAL. **30ª Bienal de São Paulo**: a iminência das poéticas (7 de setembro – 7 de dezembro de 2012). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/30bienal>. Acesso em: 18 jun. 2022.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Alex Vallauri ao alcance de todos**. 17 abr. 2013. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/335>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BLOCO dos Boneções – Eu não sou marionete [página do facebook]. Disponível em: <https://www.facebook.com/Bloco-dos-Bonec%C3%B5es-Eu-n%C3%A3o-sou-Marionete-100135971583747/>. Acesso em: 11 mai. 2022.

BOLTANSKI, Lue; CHIAPELLO, Eve. **O Novo Espírito do Capitalismo**. São Paulo: WF Martins Fontes, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas: 1923 – 1972**. Edición dirigida y realizada por Carlos V, Frías. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 15, n. 2, abr. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?lang=pt#>. Acesso em: 10 fev. 2022.

BOTELHO, Isaura; FIORE, Maurício. O Uso do tempo livre e as práticas culturais na região Metropolitana de São Paulo. **VIII Congresso Luso-Brasileiro de Ciências Sociais**. Coimbra, set. 2004. Disponível em: https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/IsauraBotelho_MauricioFiore.pdf. Acesso em: 22 mar. 2022.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAGA, Ana Carolina; MAZZEU, Francisco José Carvalho. O Analfabetismo No Brasil: Lições de História. **RPG–Revista on line de Política e Gestão Educacional**, v. 21, n. 1, pp. 24-46, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/rpge/article/view/9986/6590>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BRAUER, Jussara Falek. O outro em Lacan: consequências clínicas. **Psicologia USP**. v. 5, n. 1-2, São Paulo, 1994. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771994000100020. Acesso em: 02 jun. 2022.

BRESSIANI, Nathalie. Do trabalho ao reconhecimento: Axel Honneth entre Marx e Habermas. **Cadernos de Filosofia Alemã. Crítica e Modernidade**, v. 25, n. 3, 2020. Disponível em: https://redib.org/Record/oai_articulo3016379-do-trabalho-ao-reconhecimento-axel-honneth-entre-marx-e-habermas. Acesso em: 22 mar. 2022.

BROOKLYN MUSEUM. **Ward Shelley**. s.d. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/ward-shelley#:~:text=Ward%20Shelley%20lives%20and%20works,in%20more%20than%2010%20countries. Acesso em: 09 jun. 2022.

BUCCI, Eugênio. **A Forma Bruta dos Protestos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BUCCI, Eugênio. Em torno da instância da imagem ao vivo. **Revista Matrizes**, ano 3, n. 1, ago./dez. 2009, pp. 65-79.

BUCCI, Eugênio. A fabricação de valor na superindústria do imaginário. **Communicare: Revista de pesquisa**. Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, v. 2, n. 2, 2002, pp. 56-72.

BUCCI, Eugênio. Ubiquidade e instantaneidade no teleespaço público: algum pensamento sobre televisão. **Caligrama**. ECA/USP, São Paulo, v. 2, 2007, pp. 1-27.

BURGER, P. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUTLER, Judith. Adotando o ponto de vista do outro: implicações e ambivalentes. In.: HONNETH, Axel. **Reificação: Um estudo de teoria do reconhecimento**. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 133 – 162.

BUTLER, Judith. **A Vida Psíquica do Poder: teorias da sujeição**. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Nova Iorque, Routledge, 1990.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Trad. Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

CALLIARI, Mauro. Lucas Pretti e seu derivoscópio. Um situacionista contemporâneo causa reações nas ruas de São Paulo. **Estadão**. 15 jan. 2018. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/caminhadas-urbanas/lucas-pretti-e-seu-derivoscopio-um-situacionista-contemporaneo-causa-reacoes-nas-ruas-de-sao-paulo/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CAPRIGLIONE, Laura. Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte. **Folha de São Paulo**. 13 jun. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1306200820.htm>. Acesso em: 25 mai. 2022.

CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. **A Universidade da Comunhão Paulista**: O projeto de criação da Universidade de São Paulo. São Paulo: Editora Cortez, 1982.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.

CARREATAS pró Bolsonaro seguem pedindo fim de isolamento. Canal UOL. 19 abr. 2020. 1 vídeo (1 min. 11 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zGDC0_Uid34. Acesso em: 14 jun. 2022.

CARTA às mulheres negras – Virgínia Lage. Canal Sesc Carmo. 28 dez. 202. 1 vídeo (1 min. 38 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcRz7zRTQFk>. Acesso em: 19 mai. 2022.

CASSANO, Laura; TOLEDO, Luis Fernando; GIANCOLA, Carolina. Beneficiários de programa para casa própria em SP desistem de imóvel por estar na Cracolândia. **G1 São Paulo**. 15 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/08/15/beneficiarios-de-programa-para-casa-propria-em-sp-desistem-do-imovel-pela-localizacao-na-cracolandia.ghtml>. Acesso em: 17 mar. 2022.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. Trad. Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Gabriel de Arruda. Por que as Cracolândias não acabam? **Gazeta do Povo**. 20 jun. 2021. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/por-que-cracolandia-nao-acaba/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

CATRACA LIVRE. Ouça a famosa polêmica musical travada entre Wilson Batista e Noel Rosa. **Catraca Livre**. 26 nov. 2013. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/samba-em-rede/ouca-a-famosa-polemica-musical-travada-entre-wilson-batista-e-noel-rosa-2/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

CATRACA Livre. Semana de Arte contra a Barbárie reúne artistas em frente ao Municipal. **Catraca Livre**. 05 fev. 2020. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/agenda/semana-de-arte-contra-a-barbarie-sp/>. Acesso em: 28 abr. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Os intelectuais e a política**. Prefácio de Milton Meira do Nascimento. Opinião Pública e Revolução. São Paulo: Edusp/Nova Stella, 1989, p. 15.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna** [com colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor]. Trad. Waltensir Dutra et al. 2ª ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

CHRYSTELLO, Chrys. A bruxa italiana dança contra o covid. **Lusofonias**. 31 mai. 2020. Disponível em: <https://blog.lusofonias.net/a-bruxa-italiana-danca-contra-o-covid/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

CIDADE, Daniela Mendes. 3Nós3: arte como crítica política no cotidiano urbano. **Revista Gama, Estudos Artísticos**, v. 5, n. 10, jul./dez., 2017, pp. 112-119. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223068/001020319.pdf?sequence=1>. Acesso em: 12 jun. 2022.

COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto; FIGUEIREDO, Luís Claudio Mendonça. Figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva: dimensões da alteridade. **Interações: Estudos e Pesquisas em Psicologia**, São Paulo, v. 9, n. 17, pp. 9-28, 2004. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072004000100002. Acesso em: 24 mar. 2022.

COLETIVO COLETORES. **Página do Instagram**. Disponível em: <https://www.instagram.com/coletivocoletores/?hl=pt-br>. Acesso em: 02 jun. 2022.

CONEXÃO POLÍTICA. Cachê de Anitta vira alvo de investigação no Ministério Público. **Conexão Política**. 20 jun. 2019. Disponível em: <https://www.conexaopolitica.com.br/ultimas/cache-de-anitta-vira-alvo-de-investigacao-no-ministerio-publico/>. Acesso em: 11 fev. 2022.

CONJUNTO Vazio. Pixação: questões sobre arte, mercado e práxis. **Conjunto Vazio**. 21 abr. 2012. Disponível em: <https://conjuntovazio.wordpress.com/tag/pixobomb/>. Acesso em: 13 mai. 2022.

COREOGRAFIA Samba do Artigo Quinto. Canal Movimento Artigo Quinto. 8 mar. 2020. 1 vídeo (1 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a50-N_tI3Jo&list=PL0xqKkLPEd6EBBOnAW7DnxnWPz9nVYtmZ&index=2&ab_channel=MovimentoArtigoQuinto. Acesso em: 11 mai. 2022.

COSTA, Iná Camargo. Arte contra a barbárie. **Enciclopédia Latinoamericana**. s.d. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/arte-contra-a-barbarie>. Acesso em: 10 mai. 2022.

COSTA, Roberta Marcondes. **Mil Fitas na Cracolândia: Amanhã é Domingo e a Craco Resiste**. 2017. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-18012018-125836/publico/Corrigida_RobertaCosta.pdf. Acesso em: 17 mar. 2022.

COSTA, Samira Lima da; MACIEL, Tania Maria de F. B. Os sentidos da comunidade: a memória de bairro e suas construções intergeracionais em estudos de comunidade. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 61, n. 1, abr. 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672009000100007. Acesso em: 27 jun. 2022.

CRACOLÂNDIA: Como é a limpeza da maior feira livre de drogas do país. Canal Jornal O Globo. 1 vídeo (3 min. 18 seg.). 15 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1BZtMf6x9Ek>. Acesso em: 15 mar. 2022.

CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ed. Ubu, 2016.

CRUZ, Maria Teresa. Artista sul-africana luta para não ser expulsa do Brasil. **Ponte**. 10 mar. 2018. Disponível em: <https://ponte.org/artista-sul-africana-luta-para-nao-ser-expulsa-do-brasil/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

CYFER, Ingrid. Desfazendo o Reconhecimento? Além de concepções negativas e positivas de intersubjetividade. **Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade**, v. 25, n. 3, 2020, pp. 59-74. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v25i3p59-74>. Acesso em: 06 jul. 2022.

DA SILVA, Arlenice Almeida. A autonomia da obra de arte no jovem Lukács. **Revista UFG**. Goiânia, v. 9, n. 4, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48185>. Acesso em: 24 jun. 2022.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

DANTO, Arthur. **A Transfiguração do Lugar-Comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DAVIS, Angela. **A democracia da abolição: Para além do império, das prisões e da tortura**. Rio de Janeiro: Difel, 2019.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. **Manifesto Internacional Situacionista**. 17 mai. 1960. Disponível em: <http://guy-debord.blogspot.com/2009/06/manifesto-internacional-situacionista.html>. Acesso em: 10 jun. 2022.

DEBORD, Guy. Teoria da deriva, 1958. *In*: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs V1**: capitalismo e esquizofrenia. 4ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. **Educação & Realidade**, v. 27, n. 2, 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079>. Acesso em: 12 ago. 2022.

DERRIDA, Jacques. A Forma e o Querer Dizer: Nota sobre a fenomenologia da linguagem. *In*: DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa, Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991, pp. 197-214.

DERRIDA, Jacques. Fidélité à plus d'un. *In*: DERRIDA, Jacques; FORTÉ, Jean-Jacques. **Idiomes, nationalités, déconstructions**: rencontre de Rabat avec Jacques Derrida. Cahiers Intersignes, nº 13. Paris/Casablanca: Editions Toubkal, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. É preciso comer bem ou o cálculo do sujeito. Trad. Denise Dardeau e Carla Rodrigues. **Revista Latinoamericana do Colegio Internacional de Filosofia**. Valparaíso-Chile, n. 3, 2018, pp.149-185.

DERRIDA, Jacques. The Politics of Friendship. **The Journal of Philosophy**, n. 11, nov. 1988.

DERRIDA, J. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, [s. l.], v. 21, n. 33, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 30 jun. 2022.

DIANA, Daniela. Lenda do Papa-Figo. **TodaMatéria**. s.d. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/papa-figo/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

DI CESARE, Donatella. **Estrangeiros Residentes**. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo, Editora: 34, 2013.

D'INCANTO la Pizzica: Diretto e girato da Roberto Leone, Airfilm_it. s.r.l. Canal Airfilm_it. 1 vídeo (2 min. 05 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k3e5lcAjrdA&t=64s>. Acesso em: 02 jun. 2022.

DOMINGOS, Roney. SP quer plano de ocupação para a Paulista se via fechar aos domingos. **G1 São Paulo**. 19 set. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao->

paulo/noticia/2015/09/sp-quer-plano-de-ocupacao-para-paulista-se-fechar-aos-domingos.html. Acesso em: 22 mar. 2022.

DOS ANJOS, M. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. **ARS**. São Paulo, v. 10, n. 20, pp. 22-41, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418>. Acesso em: 23 jun. 2022.

DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo: organização e seleção de textos**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo (Org.). **Belo, Sublime e Kant**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

DUFOURMANTELLE, Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Museu dos invisíveis. **Memoricidade Revista do Museu da Cidade de São Paulo**. São Paulo, n. 1, v. 1, p. 28, dez., 2020. Disponível em: <https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/invisibilidades-urbanas/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Subjetividade em tempos de pós-verdade. *In*: DUNKER, Christian et al. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre/São Paulo: Dublinense, 2017.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Boitempo, 2019.

ESCOLA BRITÂNICA de Artes Criativas e Tecnologias. **Intervenções Artísticas por São Paulo homenageiam profissionais da saúde e vítimas da pandemia**. 14 ago. 2020. Disponível em: https://ebac.art.br/about/news/6059/?PAGEN_1=17. Acesso em: 02 jun. 2022.

ESCRITÓRIO de Arte.com. **Flávio de Carvalho**. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/flavio-de-carvalho>. Acesso em: 12 jun. 2022.

ÉVORA, Fátima; FARIA, Paulo; LOPARIC, Andréa; SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos; ZINGANO, Marco Antônio de Ávila. **Lógica e ontologia: ensaios em homenagem a Balthazar Barbosa Filho**. [S.l.: s.n.], 2004.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O ensino de filosofia: a leitura e o acontecimento. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, v. 28, n. 1, 2005, pp. 7-27. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732005000100001>. Acesso em: 22 jul. 2022.

FABBRINI, Ricardo N. Arte de Guerrilha. **A Terra é Redonda**. 23 mar. 2021. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/arte-de-guerrilha/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A comunidade estética em Jacques Rancière. **Revista Limiar**, v. 8, n. 15, pp. 124-140, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.34024/limiar.2021.v8.12568>. Acesso em: 22 mar. 2022.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante. **Artelogie**, v. 8, 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/593?lang=pt>. Acesso em: 10 jun. 2022.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Imagem e enigma. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 10, n.º 19, jul./dez., 2016, pp. 241-262. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/245>. Acesso em: 14 jun. 2022.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Errâncias estéticas: Surrealismo, Situacionismo e Arte Radicante. **Kínesis**, v. VII, n. 15, dez. 2015, pp. 1-12. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/5700>. Acesso em: 06 ago. 2022.

FABRIS, Annateresa. Walter Zanini, o construtor do MAC-USP. **Anais XXXIX Colóquio CBHA 2009**. Rio de Janeiro: CBHA, 2009. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6758533/mod_resource/content/0/cbha_2009_fabris_annateresa_art.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.

FACEBOOK. **#apostolosdogenocidio** [busca]. Disponível em: <https://www.facebook.com/hashtag/apostolosdogenocidio?fref=mentions>. Acesso em: 02 jun. 2022.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Sílvia. **O feminismo e as políticas do comum**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

FEDERICI, Sílvia. **O Ponto Zero da Revolução**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SOUSA, Fabrício Batista de. **A Condição Feminina em Letras de Forró Contemporâneas: Crítica Cultural Na Sala de Aula**. Editora Realize, 2015. Disponível em: https://editorarealize.com.br/editora/anais/conages/2015/TRABALHO_EV046_MD1_SA2_ID667_23042015102208.pdf. Acesso em: 20 mai. 2015.

FLÁVIO de Carvalho. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho>. Acesso em: 12 jun. 2022. Verbete da Enciclopédia.

FLUSSER, Villém. Fred Forest ou a destruição dos pontos de vista estabelecidos . **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 7, n. 13, 2009, pp. 172-179. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3069> . Acesso em: 12 jun. 2022.

FOLHA DE SÃO PAULO. Homenagens a Marielle Franco. **Folha de São Paulo**. 13 mar. 2019. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1627932799306494-imagens-de-marielle-franco>. Acesso em: 02 jun. 2022.

FOREST, Fred. **Synthetic Note**. Disponível em: http://www.fredforest.org/book/html/en/note_synthetique_en.htm. Acesso em: 12 jun. 2022.

FÓRUM para as Culturas Populares e Tradicionais. **História**. s/d. Disponível em: <https://fcptsite.wixsite.com/fcpt/historia>. Acesso em: 10 fev. 2022.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. *In*: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O Governo de si e dos outros**: Curso no Collège de France (1982 -1983). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2011.

FRANÇA, Vera; DORNELAS, Raquel. No Bonde da Ostentação: O que os “Rolezinhos” estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira. **Revista ECOPÓS**, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 17, n. 3, pp. 01-13, 2014.

FRANCO, Herta. Os registros audiovisuais de Ozualdo Candeias e as memórias do Cinema da Boca em Santa Efigênia. **Revista CPC**, São Paulo, v. 14, n. 27, pp. 187-216, 2019.

FRANCO, Sérgio Miguel. **Engodo na arte contemporânea**: a luta da pixação contra o campo da arte; uma escultura social. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-11112019-110109/publico/2019_SergioMiguelFranco_VCorr.pdf. Acesso em: 13 mai. 2022.

FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da metrópole**: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,

São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18052010-092159/publico/mestrado_serjio_LIVRE.pdf. Acesso em: 13 mai. 2022.

FRANCO, Sérgio. Por que levar o pixo brasileiro para a Bienal de Berlim? **O Brasil com S**. 26 mai. 2013. Disponível em: <https://www.obrasilcoms.com.br/2013/05/por-que-levar-o-pixo-brasileiro-para-a-bienal-de-berlim/>. Acesso em: 24 mai. 2022.

FRASER, N. Redistribución y Reconocimiento *In*: FRASER, N. **Iustitia interrupta**: reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes- Facultad de Derecho, 1997.

FRATESCHI, Yara. Agamben sendo Agamben.: o filósofo e a invenção da pandemia. **Blog da Boitempo**. 15 mai. 2020. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/05/12/agamben-sendo-agamben-o-filosofo-e-a-invencao-da-pandemia/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

FREEMAN, Joshua B. Diego Rivera e a indústria de Detroit. **Todavia Livros** [blog]. 22 mar. 2019. Disponível em: <https://todavialivros.com.br/visite-nossa-cozinha/diego-rivera-e-a-industria-de-detroit>. Acesso em: 10 jun. 2022.

FREIRE, Cristina (Org). **Terra Incógnita**: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2015.

FREIRE, Cristina. Arte e ativismo: Mapeando outros territórios. *In*: MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: Arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Ed. Annablume, 2011, pp 11-12.

FREITAS, Jackeline Spinola de; MAMEDE, José; LIMA, Marcos Cerqueira. **Espaço de fluxos em projetos de ciber-cidades**. 2001. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/mamede-jose-freitas-lima-cibercidades.html> . Acesso em: 23 jun. 2022.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Obras Completas vol. 14. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 329-376.

FREUD, S. Totem e tabu (1913). *In*: FREUD, S. **Totem e Tabu**, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) São Paulo: Companhia das Letras , 2012. [Obras completas 11].

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos** (1900). Obras completas volume 4. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

FRY, Roger. **Visão e forma**. São Paulo: CosacNaify, 2002.

FUNDAÇÃO PERSEU Abramo. **Semana de Arte Contra a Barbárie em defesa da liberdade de expressão**. 10 fev. 2020. Disponível em:

<https://fpabramo.org.br/2020/02/10/semana-de-arte-contra-a-barbarie-reune-artistas-em-defesa-da-liberdade-de-expressao/>. Acesso em: 28 abr. 2022.]

FUNK Ostentação – O filme (HD 720p) -Kondzilla. Canal Funk Ostentação. 1 vídeo (36 min. 30 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D8FHA49h9IE>. Acesso em: 06 mar. 2022.

G1. Briga entre pichadores deixa dois mortos no Centro de SP. **G1 São Paulo**. 13 fev. 2015. Disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/02/briga-entre-pichadores-deixa-dois-mortos-no-centro-de-sp.html>. Acesso em: 12 mai. 2022.

G1. Levantamento aponta que número de frequentadores da Cracolândia voltou a crescer em 2021. **G1 São Paulo**. 8 jan. 2022. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/01/08/levantamento-aponta-que-numero-de-frequentadores-da-cracolandia-voltou-a-crescer-em-2021.ghtml?fbclid=IwAR3ytH2Ylkg7j8y6tlrsKGQLXj0bKyyaYTCsotaMFZY_7pf49we3gnc1kvQ. Acesso em: 13 mar. 2022.

G1. Shopping consegue na Justiça direito de impedir “rolezinho”. G1 São Paulo. 11 abr. 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/shopping-consegue-na-justica-direito-de-impedir-rolezinho.html>. Acesso em: 06 mar. 2022.

GARCIA, Giulia. Brasil em marcha à ré. **Arte brasileiros**. 7 ago. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/por-ai/marcha-a-re-teatro-da-vertigem-nuno-ramos-bienal-de-berlim/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1967.

GIANETTI, Nathalia. Estudo classifica a Cracolândia como local de resistência dos marginalizados. **AUN – Agência Universitária de Notícias**. São Paulo, 29 nov. 2018. Disponível em: <http://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2018/11/29/estudo-classifica-a-cracolandia-como-local-de-resistencia-dos-marginalizados/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

GIAINNI, Alessandro. Pichação é tema de filme que será exibido em Mostra de SP. **O Globo**. 26 out. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/pichacao-tema-de-filme-que-sera-exibido-em-mostra-de-sp-17876232>. Acesso em: 13 mai. 2022.

GIL, Thiago. **Dossiê Flávio de Carvalho**. 29 mai. 2013. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/368>. Acesso em: 02 jun. 2022.

GIOSEFFI, Maria Cristina da Silva. Michel Maffesoli, estilística... imagens... comunicação e sociedade. **Logos: Comunicação e Universidade**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 48-53, 1997.

GODARD, Jean-Luc. Je vous salue Sarajevo. **Ciné-club de Caen**. 1993. Disponível em: <https://www.cineclubdecaen.com/realisateur/godard/jevoussaluesarajevo.htm>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GOHN, Maria da Gloria Marcondes. **Novas teorias dos movimentos sociais**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

GREENBERGER, Alex. New Documentary Surveys How László Moholy-Nagy Tried to Launch Bauhaus 2.0 in Chicago. **ArtNews**. 16 jul. 2021. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/artists/moholy-nagy-new-bauhaus-documentary-review-1234599013/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

GURGEL, Clarice. Ação performática: a política revolucionária entre a depressão e o êxtase. **LavraPalavra**. 02 mar. 2016. Disponível em: <https://lavrapalavra.com/2016/03/02/acao-performatica-a-politica-revolucionaria-entre-a-depressao-e-o-extase/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

GZH. “Não Olhe para Cima”: entenda por que o filme tem gerado debates e memes nas redes. **GZH**. 28 dez. 2021. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2021/12/nao-olhe-para-cima-entenda-por-que-o-filme-tem-gerado-debates-e-memes-nas-redes-ckxqf2mj7004e0188z69dm3vj.html>. Acesso em: 17 mar. 2022.

HABERMAS, Jürgen. **A Inclusão do Outro**: Estudos de Teoria Política. Edições Loyola: São Paulo, 2004.

HABERMAS, Jürgen. **Between Facts and Norms**. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 449.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 46.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

HABERMAS, Jürgen. **Teoría de la acción comunicativa**. V. I. Madrid: Taurus, 1987.

HABERMAS, Jürgen. **Teoria do agir comunicativo**. São Paulo: Martin Fontes, 2012.

HABERMAS, Jürgen. Trabalho e interação. *In*: HABERMAS, J. **Técnica e ciência como “ideologia”**. Lisboa: Edições 70, 1987.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidade e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**: Do Direito à Cidade à Revolução Urbana. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014.

HARVEY, David. **Os limites do capital**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2013.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

HARVEY, David. et al. **Occupy**: Movimentos de protestos que tomaram as ruas. São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2012.

HONNETH, Axel. **Luta por Reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.

HONNETH, Axel. **Sufrimento de Indeterminação**: uma reatualização da Filosofia do Direito de Hegel. Trad. Rúrion Soares Melo. São Paulo: Editora Singular/Esfera Pública, 2007.

HONNETH, Axel. **Reificação**: Um estudo de teoria do reconhecimento. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

HOOKS, Bell. Comendo o Outro: Desejo e resistência. *In*: HOOKS, Bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo, Ed: Elefante, 2019.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Trad. Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora da Unesp, 2015.

HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. *In*: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

HUGO, Victor. **Os Trabalhadores do Mar**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HYPENESS. Duo brasileiro sai pelas ruas com triciclos inovadores que projetam mensagens nas paredes. **Hypeness**. 13 out. 2015. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2015/10/duo-brasileiro-sai-nas-ruas-com-triciclos-inovadores-que-projetam-mensagens-nas-paredes/>. Acesso em: 15 mai. 2022.

ICA – Institute of Contemporary Art. **Theater Piece No. 1 x 50**: Theater Piece no. 1 Revisited. s.d. Boston. Disponível em: <https://www.icaboston.org/events/theater-piece-no-1-x-50-theater-piece-no-1-revisited>. Acesso em: 09 jun. 2022.

IGNACIO, Julia. O que é interseccionalidade? **Politize!** 20 nov. 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/interseccionalidade-o-que-e/>. Acesso em: 28 mai. 2022.

IJUNIOR. LGPD: O que é a lei de proteção de dados e como ela afeta o marketing do meu negócio? **IJunior UFMG**. s.d. Disponível em: <https://ijunior.com.br/2022/02/20/lgpd/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

INSTITUTO ADESAF – Articulação de Tecnologias Sociais e Ações Formativas. **São Paulo de Braços Abertos**. s.d. Disponível em: <http://adesaf.org.br/novo/sao-paulo-de-bracos-abertos/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.

JACQUES, Paola Bernstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, ano 03, abr. 2003b. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696paulista.14Ver>. Acesso em: 17 jun. 2022.

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

JACQUES, Paola Berenstein. O grande jogo do caminhar. **Vitruvius**. São Paulo, ano 12, n. 141.04, set. 2013. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/12.141/4884>. Acesso em: 23 jun. 2022.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo, Editora: Ática, 1997

JARDIM, Eduardo. Giorgio Agamben e a pandemia: subsídios para um debate. **Blog Pensar o Tempo**. s.d. Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/giorgio-agamben-e-a-pandemia-subsidios-para-um-debate/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, pp. 98-99.

JE VOUS salue, Sarajevo – JL Godard (1993). Canal Taller 2 – CCOM – UBA. 1 vídeo (2 min. 15 seg.). 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/46991748>. Acesso em: 27 jun. 2022.

JORNAL DO COMÉRCIO. Política: Intervenção artística em Porto Alegre relembra três anos da morte de Marielle Franco. **Jornal do Comércio**. 14 mar. 2021. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/politica/2021/03/782956-intervencao-artistica-em-porto-alegre-relembra-tres-anos-da-morte-de-marielle-franco.html. Acesso em: 02 jun. 2022.

JUSTO, Gabriel. Invasão ao Capitólio incitada por Trump é considerada "terrorismo doméstico" – entenda. **Exame**. 06 jan. 2021. Disponível em:

<https://exame.com/mundo/invasao-ao-capitolio-icitada-por-trump-e-considerada-terrorismo-domestico-entenda/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

KANT, Immanuel. Apêndice à Dialética Transcendental: Do uso regulativo das ideias da razão pura. *In*: KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANT, I. Resposta à pergunta: o que é esclarecimento? (Aufklärung). *In*: KANT, I. **Textos seletos**. Petrópolis: Vozes, 1985.

KASINHA Bay4s Cultural e Social. **Kasinha Bay4s** [blog]. s.d. Disponível em: <http://kasinhabay4s.blogspot.com/2017/01/casa-da-aloha.html>. Acesso em: 20 mai. 2022.

KAUFFMANN, Anna Luiza. Sobre a contemplação reflexiva estética na sessão psicanalítica. **Rev. bras. Psicanálise**. São Paulo, v. 42, n. 4, dez., 2008, pp. 29-39. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000400006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 27 jun. 2022.

KOOLHAAS, Rem. **La ciudad genérica**. Barcelona: GGmínima, 2007.

KORFMANN, M. Kant: autonomia ou estética compromissada? **Pandaemonium Germanicum**. São Paulo, n. 8, 2004, pp. 23-38. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/67108>. Acesso em: 24 jun. 2022.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. **October**, New York, , v. 8, (spring) 1979, pp. 30-44.

KUPERMANN, Daniel. **Presença sensível**. São Paulo. Ed.: Civilização Brasileira, 2008.

LAAMARALL. **As mansões e os palacetes da Avenida Paulista**. s.d. Disponível em: <http://netleland.net/hsampa/mansoesPaulista/mansoes.htm>. Acesso em: 21 mar. 2022.

LA FURA dels Baus. **SUZ/O/SUZ** [sinopse]. s.d. Disponível em: <https://lafura.com/en/works/suzosuz/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

LA RED española de Teatros, Auditórios Circuitos y Festivales de titularidad pública. **Marató de l'Espectacle**. Espanha. s/d. Disponível em: <https://www.redescena.net/compania/35927/marato-de-lespectacle/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

LATOUR, Bruno. Atmosphère, atmosphère. *In*: GARCÍA-GERMÁN, Javier (org.). **De lo mecánico a lo termodinámico**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.L, 2010, pp. 93-109.

LAURO, Marcos. 14 maiores cachês da Virada Cultural de SP 2018. **Forbes**. 18 mai. 2018. Disponível em: <https://forbes.com.br/principal/2018/05/14-maiores-caches-da- virada-cultural-de-sp-2018/#foto1>. Acesso em: 11 fev. 2022.

LAZARETTI, Bruno. Quais os códigos usados na pichação? **Superinteressante**. 11 mar. 2014. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-os-codigos-usados-na-pichacao/>. Acesso em: 13 mai. 2022.

LAZZARATO, M. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo; Helsinque: n-1 Edições; Edições Sesc São Paulo, 2014.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Ed. UNESP, 2017.

LECCE SETTE. **Pizzica contro il virus a Lecce, l'incontro tra il film-maker e la ballerina: il video**. 20 abr. 2020. Disponível em: <https://www.leccesette.it/lecce/69521/pizzica-contro-il-virus-a-lecce-lincontro-tra-il-filmmaker-e-la-ballerina-il-video.html>. Acesso em: 16 jun. 2022.

LEFEBVRE, Henry. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Ed. Centauro, 2008.

LEME, Alvaro. Avenida Paulista aos domingos vira calçadão democrático. **Veja São Paulo**. 17 mar. 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/capa-avenida-paulista-passeio/>. Acesso em: 22. mar. 2022.

LEMONS, André (Org.). Cibercidade: um modelo de inteligência coletiva. **As cidades na cibercultura**. Rio de Janeiro: Editora e-papers, 2004, pp. 19-26. Disponível em: <https://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemons/modelo.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2022.

LEONIDIO, Otavio. Guy Debord e Robert Smithson: Espaço, tempo e história. **Arquitextos**. Ano 15, jan. 2015. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458>. Acesso em: 23 jun. 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Trad. Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LEWIN, Boleslao. **Rousseau y La Independencia argentina y americana**. Buenos Aires: EUDEBA Editorial Universitario de Buenos Aires, 1967.

LIMA, Daniel; TAVARES, Túlio. **Na borda: nove coletivos, uma cidade**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2011. Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/naborda_100bb. Acesso em: 12 jun. 2022.

LIMA, Eugênio. Frente 3 de Fevereiro: um olhar pessoal sobre uma trajetória coletiva. **Revista O Menelick 2º Ato**. fev. 2012. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/mais/frente-3-de-fevereiro>. Acesso em: 12 jun. 2022.

LIMA, Nataniel. Protesto contra Bolsonaro reúne 120 carros em marcha a ré em São Paulo. **Oitoemeia**. 5 ago. 2020. Disponível em: <https://www.oitomeia.com.br/noticias/2020/08/05/protesto-contrabolsonaro-reune-120-carros-em-marcha-a-re-em-sao-paulo/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

LING, Anthony. A diferença entre ocupação e favela (e por que isso importa). **Caos Planejado**. 11 set. 2014. Disponível em: <https://caosplanejado.com/a-diferenca-entre-uma-ocupacao-e-uma-favela-e-porque-isso-importa/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

LITERAFRO. **Sueli Carneiro**. Belo Horizonte, 11 mar. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1426-sueli-carneiro>. Acesso em: 11 jul. 2022.

LOBO, Rafael Haddock et. al (Org.) **Herança de Derrida: Da Linguagem à Estética** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Nau, 2014. Disponível em: <https://abre.ai/eKFe>. Acesso em: 22 jul. 2022.

LONGO, Ivan. “Apóstolos do Genocídio”: projeções e lambe-lambes expõem empresários que apoiam Bolsonaro; saiba quem são. **Revista Fórum**. 03 mai. 2021. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/movimentos/2021/5/3/apostolos-dogenocidio-projees-lambe-lambes-expem-empresarios-que-apoiam-bolsonaro-saiba-quem-so-96376.html>. Acesso em: 02 jun. 2022.

LOPEZ, Telê Ancona. Estabelecimento do texto, introdução e notas, *In*: ANDRADE, Mário de. **O turista Aprendiz**. Belo Horizonte, 2002.

LOURENÇO, Allan André. A fragmentação da experiência em Baudelaire por Walter Benjamin. **Cadernos Benjaminianos**. v. 13, n. 2, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/12385>. Acesso em: 28 mai. 2022.

LUKÁCS, Georg. História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

LUPU, Alessandra. Pizzica anti-Covid in piazza Sant’Oronzo E Il video conquista i social. **Associazione Commercianti e Imprenditore Gallipoli** [página do Facebook]. 22 abr. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/AssociazioneCommerciantiImprenditoriGallipoli/photos/pizzica-anti-covid-in-piazza-santoronzo-il-video-conquista-i-social-larchitetto-1106771903032917/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2015

MACRUZ, Beatriz. Pichadores narram intervenção na Bienal de Berlim. **Caros Amigos**. 2012. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/pixoartatack/7584562930>. Acesso em: 12 mai. 2022.

MADEIRO, Carlos. Dia mais letal da pandemia no país em 2021 teve mais mortes que dezembro. **UOL**. 17 jan. 2022. Disponível em: noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2022/01/17/dia-mais-letal-da-pandemia-no-pais-teve-mais-mortes-que-dezembro-de-2021.htm. Acesso em: 14 jun. 2022.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 2ª ed. São Paulo: Forense, 1998.

MAIS AMOR por favor. Canal Inspirações. 7 fev. 2015. 1 vídeo (3 min. 11 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GCXet5k9HUg&ab_channel=inspiraa%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 15 mai. 2022.

MAROTTA, Ygor. **Mais amor por favor** [site do artista]. 2009. Disponível em: <https://maisamorporfavor.com/?ref=ygormarotta.com>. Acesso em: 04 mai. 2022.

MAROTTA, Ygor. **Sobre** [site do artista]. s.d. Disponível em: <https://ygormarotta.com/sobre/>. Acesso em: 04 mai. 2022.

MARTINS, Gil. Vídeos de mulher dançando para “exorcizar” o coronavírus viralizam nas redes sociais. **Acústica FM**. 06 mai. 2020. Disponível em: <https://www.acusticafm.com.br/noticias/31377/videos-de-mulher-dancando-para-exorcizar-o-coronavirus-viralizam-nas-redes-sociais.html>. Acesso em: 02 jun. 2022.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATOS, Olgária Chain Féres. Os muitos e o um: logos mestiço e hospitalidade. **Ide**: psicanálise e cultura. São Paulo, v. 31, n. 47, dez. 2008, pp. 08-15. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 04 jul. 2022.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.

MATTOS, Patrícia. **A Sociologia política do reconhecimento**: As contribuições de Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser. São Paulo: Annablume, 2006.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MELO, Rúrion. Apresentação. *In*: HONNETH, Axel. **Reificação**: Um estudo de teoria do reconhecimento. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MEMORIAL da Democracia. **1ª Virada Cultural agita São Paulo**. São Paulo, 19 nov. 2005. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/1a-virada-cultural-agita-sao-paulo>. Acesso em: 10 fev. 2022.

MEMÓRIAS da Ditadura. **Inserções em circuitos ideológicos – projeto Cédula (1975), de Cildo Meireles**. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-cedula-1975-de-cildo-meireles/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: Arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Ed. Annablume, 2011.

MICHAUX, Henri. **Connaissance par les gouffres**. Paris, Gallimard, 1967.

MIGUEL, Nuno Gonçalo. Sistema de sistemas: o triunfo da tecnologia? **IDN – Revista Nação e Defesa**, n. 122, 4ª série, 2009, pp. 203-217. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/507>. Acesso em: 04 jul. 2022.

MONTEIRO, Hugo. Sismografias: a, de Derrida. **Trans/Form/Ação**. Marília, v. 45, n. 2, abr. 2022, pp. 147-168. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732022000200147&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 04 jul. 2022.

MOTORISTAS fazem carreatas de marcha à ré contra governo Bolsonaro. Canal Rede TVT. 5 ago. 2020. 1 vídeo (54 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p0qRUtt7Dg>. Acesso em: 14 jun. 2022.

MULHERES NEGRAS – PerformanceArt. Canal Alohá de De La Queiroz. 28 ago. 2020. 1 vídeo (4 min. 22 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=coXvhs_uGN4&feature=youtu.be&ab_channel=Aloh%C3%A1DeLaQueiroz. Acesso em: 19 mai. 2022.

MUNANGA, K. Arte afro-brasileira: o que é afinal?. **PARALAXE**, v. 6, n. 1, 2019, pp. 5-23. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601>. Acesso em: 22 jul. 2022.

MUNIZ, Diógenes. Virada Cultural se transforma em Campo de batalha no centro de SP. **Folha de São Paulo**. 06 mai. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135031.shtml>. Acesso em: 12 fev. 2022.

NÃO É CONFRONTO é massacre [dossiê]. 2021. Disponível em: <https://naoeconfronto.weebly.com/dossiecirc.html>. Acesso em: 13 mar. 2022.

NASCIMENTO, Milton Meira do. **Opinião Pública e Revolução**. São Paulo: Edusp/Nova Stella, 1989, p. 23.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016 [1986].

NASSER, Elias Nasser. **Arte e (R)existência**: grafites na cidade de São Paulo à luz da teoria crítica. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.47.2018.tde-24092018-102541. Acesso em: 11 jul. 2022.

NATALIA. Virada Cultural 2021: Sobre o evento, Programação, Atrações e mais. **Eventos 20**. 03 fev. 2022. Disponível em: <https://www.eventos20.com.br/virada-cultural-2021-sp/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NICHELLE, Aracéli Cecília. **O que está dentro fica/o que está fora se expande – 3Nós3 – Coletivo de arte no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – CEART, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

NOBRE, M. **A teoria crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NOBRE, Marcos (Org). **Curso livre de Teoria Crítica**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

NOBRE, Marcos. Luta por reconhecimento: Axel Honneth e a Teoria Crítica. In: HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 07-19.

NOGUEIRA, Manuela. Figura polêmica: Flávio de Carvalho. **Veja São Paulo**. 21 jan. 2011. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/flavio-de-carvalho-figura-polemica-sao-paulo/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

NOMELINI, Adolfo. Paulista aberta aos domingos e feriados: Como ir e o que fazer. **Esse mundo é nosso**. 07 fev. 2022. Disponível em: <https://www.essemundoenosso.com.br/paulista-aberta-aos-domingos-e-feriados/>. Acesso em: 22 mar. 2022.

NOVAIS, Adauto. **A Forma Bruta dos Protestos** [Prefácio a Eugênio Bucci]. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.12.

NUNES, Fábio. As “trouxas ensanguentadas” de Artur Barrio. **Esquerda Diário**. 21 nov. 2016. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/As-trouxas-ensanguentadas-de-Artur-Barrio>. Acesso em: 11 jul. 2022.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**: A Ideologia Do Espaço Da Arte. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2002.

OLEQUES, Liane Carvalho. Cinema Novo. **InfoEscola**. s.d. Disponível em: <https://www.infoescola.com/cinema/cinema-novo/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

OLIVEIRA, A. K. de C.; MARQUES, A. C. S. Só pode pixar quem não é pixador: artifícios capitalistas de criminalização e capitalização no universo da pixação. **Revista Eco-Pós**, [s. l.], v. 18, n. 3, 2015, pp. 126–137. DOI: 10.29146/ecopos.v18i3.2498. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2498. Acesso em: 19 mai. 2022.

OLIVEIRA, A. M. et al. Monumentos Virtuais e Memória. **Revista Vazantes**, v. 4, n. 2, 24 dez. 2020, pp. 93-113.

OLIVEIRA, Daniel Cardoso Perseguiu de. **Plataformização cultural**: estratégias de mídia-design para o ensino audiovisual. 2020. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.93.2020.tde-14082020-182132. Acesso em: 28 jun. 2022.

O MUNDO... by Alohá De La Queiroz. Canal Alohá De La Queiroz. 14 fev. 2021. 1 vídeo (2 min. 14 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISP6IU5sGjk>. Acesso em: 19 mai. 2022.

OPAS – Organização Pan-Americana de Saúde. **Brasil receberá as primeiras vacinas contra COVID-19 por meio do Mecanismo COVAX neste domingo**. 21 mar. 2021. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/noticias/21-3-2021-brasil-recebera-primeiras-vacinas-contracovid-19-por-meio-do-mecanismo-covax>. Acesso em: 16 jun. 2022.

OPAS – Organização Pan-Americana de Saúde. **Histórico da Pandemia de COVID-19**. s.d. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19#:~:text=Em%2031%20de%20dezembro%20de,identificada%20antes%20em%20seres%20humanos>. Acesso em: 14 jun. 2022.

PAÇO DAS ARTES. **Circuitos Paralelos**: Retrospectiva Fred Forest. 2006. Disponível em: <https://www.pacodasartes.org.br/exposicoes/passada/cbdcd723-500c-4340-9182-dcc3743f2716/circuitos-paralelos-retrospectiva-fred-forest>. Acesso em: 12 jun. 2022.

PAIXÃO, Sandro José Cajé da. **Arte, ação e sociedade**: coletivismos nas margens da arte contemporânea em São Paulo. 2018. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades, Universidade de São Paulo, 2018.

PAIXÃO, Sandro José Cajé da. **O meio é a paisagem**: pixação e grafite como intervenções em São Paulo. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.93.2012.tde-15062012-134631. Acesso em: 25 mai. 2022.

PALLAMIN, Vera. **Arte, Cultura e Cidade**: Aspectos ético-políticos contemporâneos. São Paulo: Editora Annablume, 2015.

PALLAMIN, V. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** (Online), [S. l.], n. 12, 2010, pp. 6-16. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44800>. Acesso em: 8 jul. 2022.

PALLAMIN, Vera Maria. **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.de-29092017-085822. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/16/tde-29092017-085822/pt-br.php>. Acesso em: 22 mar. 2022.

PANIGASSI, P. L. Axel Honneth e Nancy Fraser: dilemas entre o reconhecimento e a redistribuição. **Revista Sem Aspas**, v. 9, n. 2, 2021, pp. 231–246. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/14695>. Acesso em: 06 jul. 2022.

PARENTE, Alessandra. Tensas relações entre arte e política: vanguarda e modelo etnográfico. **Revista Cult**. 22 ago. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/as-vanguardas-e-o-modelo-etnografico/>. Acesso em: 06 ago. 2022.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: Textos escolhidos III. Organização de Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998.

PEIXOTO, N. B. Intervenções urbanas. **RUA**. Campinas, SP, v. 5, 2015, pp. 81-88. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640691>. Acesso em: 12 jun. 2022.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre o corpo-afeto em Espinosa e Winnicott. **Rev. Epos**. vol .4, n. 2, 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epos/v4n2/03.pdf>. Acesso em: 15 mai 2022.

PELBART, Peter Pal. **Ensaio sobre o assombro**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

PELBART, Peter Pal. **O avesso do niilismo** – cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

PELBART, Peter Pal. **Vida Capital** – ensaios de biopolítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

PEREIRA, Daiana Félix. **(Des) Armando Jogos Corpo-Vocais**: Experiências com Atoresbailarinos. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e

Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F27%2F27156%2Fde-26022019-154725%2Fpublico%2FDaianaFelixPereiraVC.pdf&cflen=66860576&chunk=true>. Acesso em: 14 abr. 2022

PEREIRA, Matheus. Parque da Juventude: Paisagismo como ressignificador espacial. **Arch Daily**. 04 out. 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/880975/parque-da-juventude-paisagismo-como-ressignificador-espacial>. Acesso em: 11 abr. 2022.

PERFORMANCE Negrotério. Canal Arapuca Filmes. 17 jul. 2018. 1 vídeo (5 min. 25 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uEE11fw_oYc. Acesso em: 12 abr. 2022.

PERNIOLA, Mario. A arte de Mamúrio. *In: Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PERSEGUIM, Daniel et al. Fronteiras Cruzadas: vídeo como dispositivo anti-xenoracismo. **Witness Brasil**. s.d. Disponível em: <https://portugues.witness.org/fronteiras-cruzadas-video-como-dispositivo-anti-xenoracismo/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

PIAGET, Jean. **O juízo moral na criança**. São Paulo: Summus, 1994.

PICHAÇÃO busca reconhecimento e é discutida por acadêmico. Canal Edmilson Sousa. 23 jan. 2009. 1 vídeo (7 min. 08 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UzuCPnDFa4w>. Acesso em: 13 mai. 2022.

PILAR, Olivia. Aproximações teóricas entre Lélia Gonzalez e Patricia Hill Collins: imagens de controle e noções das mulheres negras [comunicação oral]. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 – UFSC**. Florianópolis, 2021. Disponível em: https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=2831. Acesso em: 11 abr. 2022.

PINACOTECA de São Paulo. **OSGEMEOS: Segredos**. São Paulo, s.d. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/osgemeos-segredos/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

PIRES, E. W. A crise do capitalismo como crise de subjetividade. **Galáxia**. São Paulo, n. 30, dez. 2015, pp. 191-196. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015203>. Acesso em: 11 jul. 2022.

PIXADORES (Tuulensieppajat). Direção: Amir Escandari. Finlândia/Dinamarca/Suécia, 2014.

PIXADORES ATACAM Faculdade de Belas Artes. KMKZ. Canal Marcosmac777. 14 jun. 2008. 1 vídeo (1 min. 21 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xaC4LMRiaVg>. Acesso em: 25 mai. 2022.

PIXADORES na revolta de Paraisópolis. Canal Revista Vaidape. 5 fev. 2020. 1 vídeo (7 min. 56 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYFQB00Wx-Y>. Acesso em: 13 mai. 2022.

PIXO (Brasil, 2010). Canal TX NOW. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. 16 set. 2014. 1 vídeo (1h 01 min. 51 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em: 13 mai. 2022.

PIXO AÇÃO 02 – Versão Festival 20 min. oficial – Legendado (subtitled). Direção: Bruno Rodrigues de Jesus. Canal pixoAção SP-Brasil. 28 ago. 2014. 1 vídeo (20 min. 01 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Mh9IMd5zI4>. Acesso em: 12 mai. 2022.

PIZZICA SALENTINA (Taranta) @ Lecce, Piazza Sant'Oronzo (Southern-Italy). Canal CareonVR. 20 abr. 2020. 1 vídeo (2 min. 59 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FDzPQuTRnVk>. Acesso em: 16 jun. 2022.

PORTAL GELEDÉS. Projeto 'De|generadas' discute o feminismo no Sesc Santana. **Portal Geledés**. 04 mar. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/projeto-degeneradas-discute-o-feminismo-no-sesc-santana/>. Acesso em: 20 mai. 2022.

PRATT, Marie Louise. **Os olhos do Império**: relatos de viagem e transculturação. São Paulo: EDUSC, 1999.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. São Paulo: Editora Saraiva, 2014

PT – PARTIDO DOS TRABALHADORES. A imaginação a serviço do Brasil. Caderno de Campanha. São Paulo: PT, 2002.

PUTINI, Rafaela; TITO, Fábio. Virada Cultural 2019 tem público recorde, diz prefeito de São Paulo. **G1**. São Paulo. 19 mai. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/05/19/virada-cultural-2019-tem-publico-recorde-diz-prefeito-de-sao-paulo.ghtml>. Acesso em: 2022.

QUINTÃO, Paula Rochlitz. O sujeito (oculto) e a cidade: a arte de Wodiczko. **Ide** (São Paulo), São Paulo, v. 31, n. 46, p. 104-107, jun. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100020. acessos em 28 jun. 2022.

RAMIRO, Mário (Org.); HUDINILSON JR.; FRANÇA, Ricardo. **3NÓS3**: Intervenções urbanas. São Paulo: Ed. Ubu, 2017.

RAMOS, Gustavo Henrique Thomaz. **Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha**. SIPAD – Superintendência de Inclusão, Políticas

Afirmativas e Diversidade. s.d. Disponível em: <http://www.sipad.ufpr.br/portal/dia-internacional-da-mulher-negra-latino-americana-e-caribenha/>. Acesso em: 19 mai. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A Comunidade Estética**. Trad. André Gracindo e Ivana Grehs. **Revista Poiesis**, n. 17, jul. 2011, pp. 169-187.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **A revolução estética e seus resultados**. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/a-revoluc3a7c3a3o-estc3a9tica.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. Londres: Continuum, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O dano: Política e Polícia**. Território da Filosofia. 30 abr. 2015. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/04/30/o-dano-politica-e-policia-jacques-ranciere/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: Política e Filosofia**. Trad. de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre Ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Trad. Lílian do Valle. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

REDE NOSSA SÃO PAULO. **Mapa da desigualdade 2021** [Tabelas]. Outubro, 2021. Disponível em: https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2021/10/Mapa-Da-Desigualdade-2021_Tabelas.pdf. Acesso em: 21 mar. 2022.

REDE SOCIAL BRASILEIRA por Cidades Justas e Sustentáveis. **Teatros – São Paulo, SP**. 2017. Disponível em: <https://www.redesocialdecidades.org.br/br/SP/sao-paulo/teatros>. Acesso em: 22 mar. 2022.

REIS, Daniel Araújo; MORAES, Pedro de Mello. **1968: a paixão de uma utopia**. São Paulo: Editora FGV, 2008.

REIS, Paula Félix dos. Políticas culturais do governo Lula: Desafios do primeiro mandato e prioridades para um segundo. **Terceiro encontro de estudos multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador. 23 a 25 mai. 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/PaulaFelix.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2022.

RIBEIRO, Andressa de Freitas. Taylorismo, fordismo e toyotismo. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 19 n. 35, p. 65-79, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/26678>. Acesso em: 14 fev. 2022.

RIBEIRO, Cláudio Rezende. A ideologia genérica ou a crítica da crítica de Rem Koolhaas. **Arquitextos**. Ano 11, jun. 2010. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3444#:~:text=A%20cidade%20gen%C3%A9rica%20%C3%A9%20uma,partir%20do%20olhar%20de%20um>. Acesso em: 27 jun. 2022.

RICUPERO, Bernardo. Celso Furtado e o pensamento social brasileiro. **Estudos Avançados**, v. 19, n. 53, abr. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/ZZ5BDbNFm8LT437MdkQf9BL/?format=html&stop=next&lang=p>. Acesso em: 12 jun. 2022.

RIO DE JANEIRO (Cidade). Secretaria Especial de Comunicação Social. **1904 – Revolta da Vacina: A maior batalha do Rio/Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro – A** Secretaria, 2006. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101424/memoria16.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2002.

ROCHA, Thereza. Marcha à ré. **Pressenza**. 16 ago. 2020. Disponível em: <https://www.pressenza.com/pt-pt/2020/08/marcha-a-re/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

RODRIGUES, Antonio de Padua. Performances urbanas: Formas artísticas e Intervenções Urbanas. **Revista de Cultura e Extensão USP**, n. 19, pp. 43-57, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9060.v19i0p43-57>. Acesso em: 22 mar. 2022.

RODRIGUES, Antonio de Padua; LARA, Arthur Hunold. **Performances Urbanas: economia estética, poética e singularidades múltiplas**. 2017. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-05022018-130955/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

RODRIGUES, Carla. Ser e devir: Butler leitora de Beauvoir. Dossiê Simone de Beauvoir. **Caderno Pagu**, n. 56, 2019.

ROLEZINHO NO Shopping Metrô Itaquera. Canal vmbarbara. 13 jan. 2014. 1 vídeo (4 min. 43 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6yoytvTKrBg&t=21s>. Acesso em: 06 mar. 2022.

ROMANI, André et al. Pelas ruas da Luz: a história da Cracolândia em três momentos. **AUN – Agência Universitária de Notícias**. São Paulo, 20 dez. 2018. Disponível em: <http://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2018/12/20/pelas-ruas-da-luz-a-historia-da-cracolandia-em-tres-momentos/>. Acesso em: 13 mar. 2022.

ROUSSEAU, J.-J. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução por Maria Emantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SAFATLE, V. Abaixo de zero: psicanálise, política e o “déficit de negatividade” em Axel Honneth. **Discurso**, [S. l.], v. 1, n. 43, 2013, pp. 191-228. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/84727>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SAFATLE, Vladimir. A mais Violenta das Expressões. **Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP**, n. 24, jul. 2018, pp. 26-65. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/1703/1376>. Último acesso em: 06 jul. 2022.

SAFATLE, Vladimir. A teoria das pulsões como ontologia negativa. **Discurso**, n. 36, pp. 151-192, 2007. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.38076. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/38076>. Acesso em: 14 jun. 2022.

SAFATLE, Vladimir. Crítica da autonomia: liberdade como heteronomia sem servidão. **Discurso**, [S. l.], v. 49, n. 2, 2019, pp. 21–41. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/165473>. Acesso em: 24 jun. 2022.

SAFATLE, Vladimir. É racional parar de argumentar. *In*: DUNKER, Christian *et al.* **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre/São Paulo: Dublinense, 2017.

SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**: Por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Ed. Autêntica, 2016.

SAMPAIO, Paulo. SP: Protesto contra ‘governo negacionista’ reúne 120 carros em marcha a ré. **UOL**. 05 ago. 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/paulo-sampaio/2020/08/05/sp-protesto-contra-governo-negacionista-reune-120-carros-em-marcha-a-re.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 02 jun. 2022.

SANT'ANA, Ruth Bernardes de. Autonomia do sujeito: as contribuições teóricas de G. H. Mead. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Brasília, v. 25, n. 4, dez. 2009, pp. 467-477. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-37722009000400002>. Acesso em: 29 jun. 2022.

SANTE, Luc. Robert Smithson: the monuments of Passiac, 1967. **Artforum**. Summer, 1998. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199806/robert-smithson-the-monuments-of-passaic-1967-32571>. Acesso em: 23 jun. 2022.

SANTIAGO, Tatiana; TOMAZ, Kléber; MACHADO, Livia. “Rolezinhos” em shoppings são grito por lazer e consumo, dizem funkeiros. **G1 São Paulo**. 18 dez. 2013.

Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/12/rolezinhos-em-shoppings-sao-grito-por-lazer-e-consumo-dizem-funkeiros.html>. Acesso em: 06 mar. 2022.

SANTOS, Fabrício Barroso dos. Escrita da história do Brasil. **Brasil Escola**. s.d. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/escrita-historia-brasil.htm>. Acesso em: 11 mai. 2022.

SANTOS, Helivania Sardinha dos. Mitocôndrias. **Biologia.net**. s.d. Disponível em: <https://www.biologianet.com/biologia-celular/mitocondrias.htm>. Acesso em: 23 jun. 2022.

SANTOS, Valmir. Arte contra a barbárie: Movimento faz ato na Câmara de São Paulo e inspira ação em outras capitais do país. **Folha de São Paulo**. 6 dez. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200006.htm>. Acesso em: 10 mai. 2022.

SÃO PAULO (Governo do Estado). **Avenida Paulista**. s.d. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/pontos-turisticos/avenida-paulista/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

SÃO PAULO (Prefeitura). **Cultura frente à Covid-19**: SMC anuncia intervenções urbanas que homenageiam os profissionais da linha de frente e as vítimas da pandemia. 07 ago. 2020. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=28553>. Acesso em: 02 jun. 2022.

SÃO PAULO (Prefeitura). **Manual ilustrado de aplicação da Lei Cidade Limpa e normas complementares**. São Paulo, set. 2016. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2022.

SÃO PAULO (Prefeitura). **Programa Recomeço**. s.d. Disponível em: <https://www.desenvolvimentosocial.sp.gov.br/acoes-de-protecao-social/programa-recomeco/> Acesso em: 13 mar. 2022.

SÃO PAULO (Prefeitura). **Serviços para Turistas**: Virada Cultural. São Paulo, s/d. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/turista/atracoes/eventos/virada-cultural>. Acesso em: 10 fev. 2022.

SÃO PAULO (Prefeitura). **Virada Cultural 2007**: Aproveite o fim de semana para não dormir. São Paulo, 02 mai. 2007. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/capela_do_socorro/noticias/?p=3272. Acesso em: 10 fev. 2022.

SÃO PAULO (Prefeitura). **Decreto nº 57.086, de 24 de junho de 2016**. Institui o Programa Ruas Abertas, nos termos da Lei Federal nº 12.587, de 3 de janeiro de 2012 – Política Nacional de Mobilidade Urbana. Disponível em:

<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/decreto/2016/5708/57086/decreto-n-57086-2016-institui-o-programa-ruas-abertas-nos-termos-da-lei-federal-n-12587-de-3-de-janeiro-de-2012-politica-nacional-de-mobilidade-urbana>. Acesso em: 22 mar. 2022.

SARAIVA, Aléxia. Cidades europeias propõem batizar ruas em homenagem a Marielle Franco. **Gazeta do Povo**. 15 mar. 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/cidades-europeias-propoem-ruas-marielle-franco/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

SARTIN, Philippe Delfino. Sobre liminaridade: Relendo Victor Turner em chave pós-estrutural. **Revista de Teoria da História**. Goiânia, v. 6, n. 2, p. 139–149, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28981>. Acesso em: 15 jul. 2022.

SATO, Fernando. 12 Apóstolos do Genocídio: quem patrocina 400 mil mortes. **Jornalistas Livres**. 30 abr. 2021. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/12-apostolos-do-genocidio-quem-patrocina-400-000-mortes/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem Pagou a Conta?: A CIA na guerra fria da cultura São Paulo**. Ed. Record, 2008.

SCHAEFER, Sérgio. **A teoria estética em Adorno**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/49667>. Acesso em: 11 jul. 2022.

SCHWARTZMAN, Simon. **Um espaço para a ciência: a formação da comunidade científica no Brasil**. Brasília: Ministério de Ciência e Tecnologia, 2001.

SÉ, Rafael Sento. Lei criada por Marielle Franco não é cumprida por falta de verba. **Veja Rio**. 30 mar. 2018. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidade/lei-criada-por-marielle-franco-nao-e-cumprida-por-falta-de-verba/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

SECRETARIA Especial de Comunicação de São Paulo. **Programa Redenção abre as portas para uma nova vida aos beneficiários em situação de vulnerabilidade**. São Paulo, 25 set. 2021. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/noticia/programa-redencao-abre-as-portas-para-uma-nova-vida-aos-beneficiarios-em-situacao-de-vulnerabilidade>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SECRETARIA DE HABITAÇÃO (Prefeitura de São Paulo). **Sobre a PPP**. 2014. Disponível em: <http://www.habitacao.sp.gov.br/icone/detalhe.aspx?Id=1>. Acesso em: 17 mar. 2022.

SECRETARIA DE HABITAÇÃO (Prefeitura de São Paulo). **Lote 1 – Complexo Júlio Prestes**. s.d. Disponível em: <http://www.habitacao.sp.gov.br/icone/detalhe.aspx?Id=13>. Acesso em: 17 mar. 2022.

SEMANA de arte contra a barbárie: artistas se unem para protestar contra Bolsonaro. Canal Rede TVT. 10 fev. 2020. 1 vídeo (18 min. 01 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVgn8usalfQ>. Acesso em: 28 abr. 2022.

SEVCENKO, Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. **Revista USP**, n. 63, 2004, pp. 16-35. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i63p16-35>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.

SILVEIRA, Alexandre. “Quem tem fome tem pressa”. **Estado de Minas – caderno Opinião**. 05 fev. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/opiniao/2022/02/05/interna_opiniao,1342703/que-m-tem-fome-tem-pressa.shtml. Acesso em: 04 fev. 2022.

SIMAS, Alicy de Oliveira. A Filha Dileta: O Cinquentenário da USP e o Discurso “Fundador” de Intelectuais do *Estadão* nas Narrativas do Suplemento Cultura (1984). **XVIII Encontro Estadual de História: Direitos humanos, sensibilidades e resistências**. Criciúma, 10 a 13 nov. 2020. Disponível em: file:///C:/Users/frede/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/Revis%C3%B5es/antonio/1607191421_ARQUIVO_5aa6eab13115d91c663f690559dd292c.pdf. Acesso em: 14 jul. 2022

SIQUEIRA, Renata Monteiro. Edifício São Vito: Poder público, Imprensa e Estigmatização. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. São Paulo, v. 20, n. 2, mai./ago. 2018. publicado em Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/5579>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SLOTTERDIJK, Peter. **Esferas 1: Bolhas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SOARES, João Paulo (ed.). 9 de Julho de 1932, o levante das elites paulistas que se tornou feriado. **Brasil de Fato**. São Paulo, 9 jul. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/07/09/9-de-julho-de-1932-o-levante-das-elites-paulistas-que-se-tornou-feriado>. Acesso em: 21 mar. 2022.

SOARES, Leonardo Barros; MIRANDA, Luciana Lobo. Produzir subjetividades: o que significa? **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, n. 2, 2009, pp. 408-424. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a10.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2022.

SOBARZO, Oscar. A Produção do Espaço Público: da dominação à Apropriação. **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 19, pp. 93 – 111, 2006.

SOBOTTKA, Emil A. Liberdade, reconhecimento e emancipação: raízes da teoria da justiça de Axel Honneth. **Sociologias**. Porto Alegre, v. 15, n. 33, ago. 2013, pp. 142-

168. Disponível em: http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222013000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 06 jul. 2022.

SOUZA, J. A. M. Metodologia da história da arte não europeia: qual arte? qual história? qual metodologia? (1ª parte). **Revista Visuais**. Campinas, SP, v. 7, n. 2, 2021, pp. 173-192. DOI: 10.20396/visuais.v7i2.16009. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/16009>. Acesso em: 09 jun. 2022.

SUAVECICLO by Vj Suave. Canal Vj Suave. 2016. 1 vídeo (1 min. 53 seg.). Disponível em: https://vimeo.com/141932372?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=3216353. Acesso em: 15 mai. 2022.

SUSSEKIND, Pedro. O sublime e o expressionismo abstrato. **Dois pontos**. Curitiba, São Carlos, v. 11, n. 1, pp.183-203, 2014.

THE ART Story. **Black Mountain College**. s.d. Disponível em: <https://www.theartstory.org/movement/black-mountain-college/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

TIBURI, Márcia. Pensamento PiXação. **Revista Cult**. mai. 2009. Edição 135. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/pensamento-pixacao/>. Acesso em: 13 mai. 2022.

TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. O surgimento do movimento #vidasnegrasimportam. **Revista Lutas Sociais**. São Paulo, vol. 22, n. 40, jan./jun. 2018, pp. 108-123. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/lis/article/view/46658>. Acesso em: 19 mai. 2022.

TAYLOR, Charles. **Argumentos Filosóficos**. São Paulo: Ed Loyola, 2000.

THE GREEN Line. Francis Alys. 1 vídeo (17 min. 41 seg.). Jerusalém, Israel, 2004. Disponível em: <http://francisalys.com/the-green-line/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo Social; Revista de Sociologia da USP**. São Paulo, v. 10, n. 2, out. 1998, pp. 63-100. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/444DQVn33fzbR57dbgDDWWy/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 jun. 2022.

TINTA Fresca – Documentário – Parte 1 (Brasil, 2005). Canal Comunicador. Direção: Paula Alzugaray e Ricardo van Steen. 5 mar. 2009. 1vídeo (8 min. 25 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=midlvV7sQPk>. Acesso em: 13 mai. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

TURNER, Victor. Liminality and Communitas. *In*: TURNER, V. **The ritual Process: Structure and Anti-Structure**. Chicago: Aldine Publishing, 1969, pp. 94-113; 125-130.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: editora Vozes, 1974.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. *In*: TURNER, Victor W; BRUNER, Edward M. (Eds.). **The Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986, pp. 33-44.

TURNER, Victor. **Dramas, Campos e Metáforas**. Rio de Janeiro: Editora Eduff, 2008.

URSSI, Nelson José. **Metacidade: projeto, bigdata e urbanidade**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VALERY, Gabriel. Virada Cultural é importante para que periferia saiba que tem direito ao centro. **Rede Brasil Atual**. São Paulo, 21 mai. 2018. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2018/05/virada-cultural-e-importante-para-que-a-periferia-saiba-que-tem-direito-ao-centro/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

VASCONCELLOS, Jaqueline. **La Plataformance**. SPCultura. s.d. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/espaco/1814/>. Acesso em: 20 mai. 2022.

VIOLÊNCIA Virada Cultural. Canal do Jornal da Gazeta. 2007. 1 vídeo (3 min. 51 seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FJ-TTM_sFaQ&ab_channel=JornaldaGazeta. Acesso em: 10 fev. 2022.

VIRILIO, P. A imagem virtual mental e instrumental. *In*: PARENTE, A. (Org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, pp. 127-132.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas derivas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO. O nativo relativo. **Mana: Estudos em Antropologia Social**. Rio de Janeiro. PPGAS/MN/UFRJ, n. 8, v. 1, 2002b, pp. 113-148.

VIVEIROS DE CASTRO. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana: Estudos em Antropologia Social**. Rio de Janeiro. PPGAS/MN/UFRJ, n. 2, v. 2, 1996, pp. 115-144.

VIVEIROS DE CASTRO. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. *In*: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a, pp. 345-400.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Transformação” na Antropologia, transformação da “Antropologia”. **Mana: Estudos em Antropologia Social**. Rio de Janeiro. PPGAS/MN/UFRJ, n. 18, v. 1, 2012, pp. 151-171.

VJ SUAVE. **Canal Vimeo** [33 vídeos]. Disponível em: <https://vimeo.com/vjsuave>. Acesso em: 15 mai. 2022.

VJ SUAVE. Tagtool Multiplayer Session São Paulo (2020). **Domestika**. 2020. Disponível em: <https://www.domestika.org/en/projects/1425257-tagtool-multiplayer-session-sao-paulo-2020>. Acesso em: 15 mai. 2022.

VOIROL, Olivier. A esfera pública e as lutas por reconhecimento: De Habermas a Honneth. **Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade**, n. 11, p. 33-56, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v0i11p33-56>. Acesso em: 10 fev. 2022.

WARMLING, D. L. . Butler leitora de Beauvoir: o gênero como ato performativo. *Griot: Revista de Filosofia, [S. l.]*, v. 20, n. 3, p. 16–38, 2020. DOI: 10.31977/grirfi.v20i3.1835. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/1835>. Acesso em: 6 jul. 2022.

WEB NET MUSEUM. **Branco invade São Paulo e todos acabam na prisão**. s.d. Disponível em: http://webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?p=0012.jpg&d=Photos_Panorama#text. Acesso em: 12 jun. 2022.

WEELANSEN, Saly da Silva. O governo de si e o governo dos outros: o papel da razão. **Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas**, v. 13, n. 24, jan./jun. 2013, pp. 117-128. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/705>. Acesso em: 29 jun. 2022.

WIKIPÉDIA. **Academia Imperial de Belas Artes**. s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Imperial_de_Belas_Artes#:~:text=A%20Academia%20Imperial%20de%20Belas,Brasil%2C%20por%20Dom%20Jo%C3%A3o%20VI. Acesso em: 11 mai. 2022.

WIKIPÉDIA. **Artforum**. s.d. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Artforum>. Acesso em: 18 jun. 2022.

WIKIPÉDIA. **Centro Brasileiro de Análise e Planejamento**. s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Brasileiro_de_An%C3%A1lise_e_Planejamento. Acesso em: 11 mai. 2022.

WIKIPÉDIA. **Cracolândia**. s.d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cracol%C3%A2ndia>. Acesso em: 13 mar. 2022.

WIKIPÉDIA. **Flash Mob**. s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Flash_mob. Acesso em: 06 mar. 2022.

WIKIPÉDIA. **Língua Crioula haitiana**. s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_crioula_haitiana. Acesso em: 04 jul. 2022.

WIKIPÉDIA. **Linha 2 do Metrô de São Paulo**. s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Linha_2_do_Metr%C3%B4_de_S%C3%A3o_Paulo. Acesso em: 21 mar. 2022.

WIKIPÉDIA. **Manifestações contra o encontro da OMC em Seattle**. s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesta%C3%A7%C3%B5es_contra_o_encontro_da_OMC_em_Seattle. Acesso em: 06 jul. 2022.

WIKIPÉDIA. **Movimento dos Trabalhadores Sem Teto**. s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_dos_Trabalhadores_sem_Teto. Acesso em: 11 fev. 2022.

WIKIPÉDIA. **Nuit Blanche (manifestation culturelle)**. s/d. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Nuit_blanche_\(manifestation_culturelle\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Nuit_blanche_(manifestation_culturelle)). Acesso em: 12 fev. 2022.

WIKIPÉDIA. **October (journal)**. s.d. Disponível em: <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/7663687>. Acesso em: 18 jun. 2022.

WIKIPÉDIA. **Primeiro Comando da Capital**. s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeiro_Comando_da_Capital. Acesso em: 11 fev. 2022.

WIKIPÉDIA. **Tarantela**. s.d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tarantela>. Acesso em: 02 jun. 2022.

WIKIPÉDIA. **Virada Cultural: 2005**. s.d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Virada_Cultural#2005. Acesso em: 10 fev. 2022.

WINNICOTT, Donald. **Natureza Humana**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

WHITELEGG, Isobel. **The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969-1981)**. 29 abr. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/fredforestart/posts/1494541974014105>. Acesso em: 12 jun. 2022.

WISNIK, Guilherme. *Arte e arquitetura contemporânea: caminhos cruzados*. In: WISNIK, Guilherme. **Estado crítico: a deriva nas cidades**. São Paulo: Publifolha, 2009.

WODICZKO, Krzysztof. **Strategies of Public Address**. Dia Art Foundation, 1987.

YAHOO NOTÍCIAS. Após acordo com o MP, Prevent Senior admite que mentiu ao divulgar a eficácia do “kit covid”. **Yahoo Notícias**. 30 nov. 2021. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/apos-acordo-com-o-mp-prevent-senior-admite-que-mentiu-ao-divulgar-a-eficacia-do-kit-covid-191700768.html>. Acesso em: 28 mai. 2022.

ANEXOS

ANEXO 1

Registro do encontro realizado de forma online pela plataforma *Google Meet* com a artista Alohá De La Queiroz no dia 26 de fevereiro de 2021. Estiveram também presentes os pesquisadores convidados Paulo Zeminian, Sandro Cajé, Virginia Lage, Patrícia Faria e Juan Cusicansk.

Alohá De La Queiroz: Nesse trajeto que fizemos caminhando até a Praça da Sé, aconteceram muitas coisas, eu comecei a falar sobre a legalização do aborto, que as mulheres ricas elas abortam e as mulheres pobres, elas morrem, porque as mulheres pobres morrem muito por aborto clandestino. Teve, por exemplo, uma mulher que quis me agredir, ela começou a gritar na rua: “Não, não, você é louca você tá gritando legalizar o aborto! As mulheres têm que usar camisinha, você é louca, você tem que usar camisinha!” Isso foi incrível, porque eu achei que quem gritaria com a gente seriam os homens, mas a própria mulher estava condenando a nossa atitude. Ela não gostou, se sentiu incomodada. Mas é assim que a gente está na rua, a gente está aberto, as reações são imprevisíveis. Já no início, no Viaduto do Chá, muitas pessoas passavam batiam palmas, outras gritavam vibrando de alegria. Tinha mulheres que falavam: “Sim, Sim”! Mas tinham outras que faziam agressões.

Paulo Zeminian: Quando você apresenta a performance dessa maneira e relata as reações do público abordando o tema da mulher, como o aborto e as formas de violência, você acredita que sua performance aconteceu no sentido de conscientização por uma literalidade ou no sentido de causar estranhamento pelas maneiras pouco usuais de comportamento na rua?

Alohá De La Queiroz: Na verdade, como era o Dia Internacional da Mulher, era realmente para conscientizar, mas ao mesmo tempo também causa o choque, não há como evitar. Seis mulheres na rua falando, escrevendo e fazendo barulho acaba por chamar muito atenção e a performance é para fazer as pessoas pararem, ficarem chocadas, mexer com seus sentimentos e sensações, porque senão não

tem sentido você estar na rua, em pleno centro da cidade e as pessoas não pararem e não serem afetadas. Eu entendo que a arte é para isso mesmo, pelo menos a que eu acredito, ela tem que mobilizar e buscar reações não importa como. Por exemplo, aquela mulher me chamou de louca e ficou me xingando, mas ela parou para ver a gente. As duas artistas escreviam no chão “útero”, “basta a violência contra a mulher”, elas escreviam enquanto eu batia com a percussão e falando bem alto isso, foi um choque para ela como quem diz: “Como assim, vocês são a favor de legalizar o aborto?” Quer dizer que ela era totalmente contra, mas a gente viu que ela parou. Várias pessoas pararam, então eu acho que isso é a missão do artista, agir para conscientizar e chocar. E também sensibilizar, por exemplo, que tinha uma mulher que começou a chorar, quer dizer que a performance mexeu com algo dela, de sua memória, que fez muito sentido. Para nós artistas, esse tipo de relação de envolvimento é um grande aprendizado. Eu particularmente aprendo muito quando estou na rua fazendo uma ação e uma mulher começa a chorar ou mesmo outra que veio até mim e falou muito obrigada. Eu percebi várias reações, mas a mais forte foi essa que me chamou de louca. Inclusive, não sei como ela não me bateu, mas enfim, a arte é isso mesmo, senão para mim não tem sentido, sabe? A arte para mim é isso mesmo. Eu quero chocar mesmo, pela nossa condição de mulher eu preciso chocar.

Paulo Zeminian: E também levanta a perspectiva do debate que está meio esquecido, meio sem espaço, e isso vocês recolocam em cena. Pelo vídeo, dá para ver as pessoas procurando dialogar, colocar suas ideias, como a senhora que queria que vocês colocassem nas falas a defesa da pena de morte.

Alohá De La Queiroz: Sim, outro exemplo é que veio um um homem perguntando: “mas como assim legalizar o aborto? O aborto já é legalizado”. Esse homem também parou, estava de terno e gravata, não sei se ele era algum executivo, mas ele parou e ficou com a gente conversando sobre isso. Quer dizer que também mexeu com ele. Na rua, por mais que a gente esteja lá expostas, temos algumas compensações na forma de aprendizado, de emoção e de se sentir ativa defendendo questões que achamos importantes.

Sandro Cajé: Eu gostaria que você nos contasse um pouco como foi a sua iniciação na área das artes e da performance. Eu faço essa pergunta porque a gente tem mais ou menos a mesma origem e a tendência de pessoas que nasceram e que viveram nas condições em que nós fomos criados, formados, a tendência é que a gente vai trabalhar nas fábricas, no comércio, enfim.

Alohá De La Queiroz: Eu participei de um curso de videoperformance em 1994, na Oficina Cultural Raul Seixas⁵⁷⁴, ministrado por Otávio Donasci. Ele começou a me incentivar dizendo que eu era uma performer inconsciente, então eu perguntei sobre o que era isso. Ele explicou um pouco e reforçou essa fala de que eu era uma performer, então comecei a estudar e passei a participar das “Vídeo Criatura” de Donasci. Eu continuei pesquisando e participando de projetos como “A grande Viagem de Merlin”⁵⁷⁵ e fui me identificando com a linguagem da performance. O fato de utilizar muito o corpo e eu ter desfilado durante muitos anos como modelo me fez entender que desfilando no palco apresentando uma coleção de moda, por exemplo, já é uma performance, então realmente eu estava mesmo fazendo performance. Meus primeiros estudos e pesquisas foram nessa linha da mulher objeto como modelo, usando roupas como se fosse um cabide, isso começou a me causar inquietação. Essa linguagem acabou me interessando muito e a partir dela eu descobri outras formas artísticas. Eu acabei me envolvendo mesmo e, na realidade, pelo histórico de família de muita violência, a arte de certa forma me salvou, mas não só a performance, eu também sempre gostei muito de dançar e de ouvir música. Apesar do ambiente violento, eu sempre ouvi muita música em casa na minha adolescência por influência de minha irmã mais velha. Eu fui crescendo com música, ou seja, com

574 Inaugurada em outubro de 1989, a Casa de Cultura Raul Seixas está localizada dentro do parque que leva o mesmo nome em homenagem ao cantor e compositor Raul Santos Seixas-1945/1989, é um espaço aberto à criação e à cultura

575 “A Grande Viagem de Merlin” é o título deste espetáculo, idealizado pelo diretor Ricardo Karman e o artista multimídia Otávio Donasci, em 1995. Uma viagem que tinha início no número 1.530 da avenida Sumaré, no bairro de Perdizes (SP), seguia por meia hora por uma estrada e culminava 65 quilômetros depois nos arredores do município paulista de Jundiaí. Tudo começava numa fictícia agência de turismo, onde os trinta expedicionários por sessão calçavam botas de borracha e escolhiam para amarrar no pulso uma fitinha verde (mais interatividade) ou uma fitinha vermelha (só observação). Isso significava que ninguém seria submetido a uma participação compulsória (A GRANDE, 1995).

a arte que foi me salvando cada vez mais, porque eu fui me formando e me conscientizando, então, realmente, quando encontrei a performance, eu já estava pronta, a identificação foi muito rápida. Eu tinha tudo para ser uma mulher drogada, eu tinha tudo para me prostituir, eu sou da Zona Leste. Eu não considero que eu venha da periferia⁵⁷⁶, eu sou uma mulher como outra qualquer, eu sou uma brasileira como outra qualquer, apesar de ter vindo de um lar muito muito difícil, com muita dificuldade. Então eu acredito que consegui transformar tudo isso em arte.

Paulo Zeminian: Além da performance, você também é uma grande curadora, você tem realizado eventos que eu considero de grande importância para o sistema cultural de São Paulo e do Brasil mesmo. Você poderia falar sobre algum projeto que você fez curadoria? Eu já digo isso agradecendo também o convite que você me fez para participar de um evento na Casa da Luz.

Alohá De La Queiroz: Como eu nunca tive oportunidade de apresentar meus trabalhos de performance em uma galeria de arte, em uma Bienal, no MAM ou no MAC, eu decidi que minha casa viraria um espaço cultural. Eu me associei com outro artista de Minas Gerais, Moises Felix Saca, e meu companheiro, o boliviano Juan Cusicanski, e fundamos a “Kasinha Bay4us⁵⁷⁷ Cultural e social” como um núcleo de apoio às artes na região do Parque Maria Luiza, Zona Leste de São

576 Eu não tenho nada contra a periferia, pode até soar como preconceito! Eu nasci num bairro de classe média baixa, me identifico assim porque meus pais faleceram e deixaram uma casa para mim, a casa é bem antiga, aqui tem água, luz, esgoto, tenho quintal. Você já foi na periferia, é tudo mais precário, praticamente não tem nada, é tudo improvisado, casas construídas sem reboco, só nos blocos, não há estrutura, não há acesso às necessidades básicas para um cidadão, não há, não tem, essa é minha definição por não viver na periferia, eu até que sou privilegiada por nascer em um bairro família, rodeada por casas! Mas a periferia é ao mesmo tempo rica em arte e em solidariedade, vivem em comunidade, um ajudando o outro para sobreviver! Porque, sabemos, o Estado despreza e abandona. “Vivemos no ao Deus dará”. Sou de uma família pobre. Meu pai morreu aposentado pela Empresa Ford, ele era metalúrgico, analfabeto, ignorante, machista e muito violento. Minha mãe era analfabeta também, mas muito sábia, costurava, cantava, bordava, cozinhava, plantava, escrevia poesias, era Pastora e Missionária da Igreja Evangélica, ela era uma sacerdotisa, ela sofreu muito machismo na igreja por ser a única mulher pastora, naquela época, as mulheres sofriam mais, hoje em dia há mais consciência sobre isso! Eu me defino que sou a minha mãe 50%, sou grata e feliz pela a grande mulher que tive, minha amada mãe, sinto às vezes falta dela! Ela conseguiu concluir o Ensino Médio em 2005, foi quando começou a ficar doente e debilitada.

577 Palavra: Bay4s ou Bayfârxs (lê-se também “*Beifors*”): que de modo aproximado pode significar: “Maravilhoso, Formidável, Espetacular, Um Grande Acontecimento, Momento Único e Inesquecível”. Inspiração da palavra *Bafho*: neologismo criado pelos artistas Fernando Hermógenes e Alohá De La Queiroz durante uma Residência Artística em Cananéia do Projeto PROAC - SP, realizado pelo Núcleo de Trabalho Colaborativo La Plataformance, em 2016 (KASINHA, s.d.).

Paulo. Assim iniciou essa atuação como curadora. Depois, fui convidada pela Casa da Luz para produzir o “Chá de Performance” lá e, como eu ainda estava envolvida com os artistas e organizadores do projeto La Plataformance, convidei alguns artistas da performance para participar, inclusive você, Sandro, que participou. Não tinha verba nem apoio, mas a gente conseguiu realizar o projeto. Eu gosto dessa coisa de curadoria [...] Já organizamos mostras, saraus musicais e de poesia, apresentação de performances, instalações e site specific. Conseguimos colocar nossa casa no airbnb e agora abrimos a “Kasinha Bay4us” como residência artística. Vêm artistas de outros países, como da Turquia, da Índia, da Inglaterra, que performaram e a gente fez workshop com infláveis que é a produção do Juan Cusicansk.

“NegroAloháranha” – 2017

A performance instalação NegroAloháranha foi realizada no SESC Santana, no projeto “De/generadas”⁵⁷⁸, com a coordenação de Suelen Calonga. Alohá usa o tema da Aranha Negra como símbolo feminino da mulher, tal como a artista francesa Louise Bourgeois⁵⁷⁹, que fez sua escultura Spider inspirada na mãe.

Alohá De La Queiroz: Foi uma coincidência, eu não me inspirei nessa artista, foi mesmo pela aranha ser negra, pela mulher ser negra, pelo símbolo da mulher mesmo. Tem um pouco desse clichê do sexo feminino. Tem vários nomes para o sexo da mulher e um deles é a aranha, que até uma música do Raul Seixas se utiliza. O símbolo da aranha é o símbolo do sexo da mulher, também não deixa de ser uma aranha.

Paulo Zeminian: Interessante que você faz uma ação de grafiteagem da aranha em sua roupa como parte da performance. No início, ainda não tem a figura da aranha

578 O projeto “De|generadas”, apresentado na unidade do SESC Santana em São paulo entre os dias 05 e 08 de março de 2015, discute o feminismo em suas diversas vertentes, por meio de ciclos de conversas, mostra de performances, apresentações de dança, cinema e uma feira de produtos. A proposta engloba diversas áreas e linguagens e busca oferecer ao público um mosaico abrangente das práticas que atravessam o ativismo feminista, concebendo a revolucionária ideia de que a mulher pertence a si mesma, a seu próprio corpo e seus pensamentos (PORTAL GELEDÉS, 2015).

579 Louise Bourgeois: *Spider*, 1996, bronze 324 cm × 563 cm × 554 cm. Acervo Itaú Cultural.

em você, depois ela é impressa em sua roupa pela técnica de estêncil. Seu figurino tem algumas alegorias, por exemplo, a roupa branca é toda tecida com uma trama aberta e os arranjos de cabeça e do braço. Você poderia falar um pouco sobre eles? Qual é a estratégia dessa imagem que você constrói?

Alohá De La Queiroz: A performance cria várias imagens, ela é ritualística a começar pelo seu título: “NegrAlohAranha”, ela é negra, ela é Alohá e ela é aranha. Subjetividades que se cruzam, causando um desconforto na leitura, como entidades sob uma névoa densa, se formando pela deformação do outro. Eu uso as folhas para o adereço do cabelo para remeter à floresta, que é habitat da aranha, mas também da mulher indígena, da mulher negra fugitiva da opressão que busca refúgio na mata. É uma mistura ritualística da mãe natureza, com a mãe indígena e a mãe africana.

Eu também uso maquiagem como se fosse uma aranha, remetendo também a heroína mulher-aranha, o meu macacão é todo desenhado a mão com forma de teia de aranha. Quanto ao grafite da aranha, eu escolho na hora uma pessoa do público para fazer em mim, em cima de meu sexo mesmo. Essa performance não tem nenhuma fala, são só a percussão, imagens e símbolos.

Antonio Rodrigues: Nessa performance, por exemplo, que você está em um lugar dedicado às artes e à cultura como é o Sesc, aconteceu alguma reação mais ou menos parecida com as que aconteceram no Viaduto do Chá?

Alohá De La Queiroz: No Sesc, as coisas foram muito mais controladas, foi mais tranquilo. O que me chamou atenção, foi que tinha duas meninas entre 9 e 10 anos que ficaram sentadas no chão assistindo a performance, mas eu senti que a mãe delas não queria que elas assistissem, ficava chamando as meninas, mas as meninas ficaram lá e assistiram a performance do começo ao final. Os adereços estavam muito bonitos. Eu fiz também um tapete de aranha no chão e eu utilizei um adereço em forma de útero de isopor, o mesmo que eu usei na ação do Viaduto do Chá, e tinham vários símbolos que remetem à mulher, como lingerie, maquiagens, batom, sutiã e calcinha, então as meninas ficaram olhando porque são alegorias

muito bonitas. A mãe delas ficou do lado bem a contragosto.

No final, as meninas vieram me beijar, percebi que elas, ao contrário da mãe, ficaram comovidas. O público em geral assistiu e, exceto a mãe das meninas, aplaudiu. No geral, foi muito mais tranquilo, porque na rua é muito mais desafiador, você fica realmente exposta, a figura do artista não se destaca da mesma forma que em uma instituição como o Sesc, onde parece que as pessoas estão mais seguras quanto à questão do choque, por exemplo. São meio que um público pagante que tem direitos de consumidor, o que não acontece na rua, onde a exposição pessoal é sentida pelos dois lados.

Sandro Cajé: Nesse percurso, você produziu muita arte e realizou muitos projetos. Você tem materiais que documentam toda essa sua história? Por exemplo, fotografias, depoimentos, cartazes, *sites* e outros materiais que ajudem você a contar sua própria história. Como está a documentação no seu trabalho?

Alohá De La Queiroz: Eu tenho algumas fotos, alguns vídeos, mas dos trabalhos mais antigos não tenho muitos porque se perderam. Eu não tenho registros de todos os trabalhos, só dos mais recentes, por exemplo, em forma de registros de vídeo ou fotos no celular. Eu tenho alguns vídeos que eu fiz das performances usando o celular mesmo. No início de meus trabalhos, era muito mais complicado filmar e fotografar, mas todo material que tenho ou consigo procuro preservar, pelo menos para registrar. É importante a artista ter seus registros de processos e para poder contar, mostrar e estudar.

Depoimentos:

Juan Cusicansk: Acompanhei a Alohá em todos esses anos que ela se dedicou a criar essa persona. No começo de sua carreira, ela trabalhou muito como modelo e como dançarina. Eu acho que isso é uma coisa do mundo, mas depois ela percebeu que isso se tornou uma coisa plástica, superficial e sem sentido. Então foi mais a fundo para se encontrar consigo mesma a partir do histórico que ela conta. Entendo que por aí ela chegou na performance. Agora, ela conhece muito bem, ela sempre teve uma musicalidade muito grande, ela conhece muito bem a linguagem do teatro

também, ela já tem um ritmo dentro dela. Eu acho que isso é dela e é muito forte. Nos últimos anos, ela se desenvolveu muito no campo da performance, mas a performance para ela ainda é uma vasta Amazônia. Tem muito trabalho ainda e eu acredito que ela vai crescer muito com esse trabalho da escrita, das poesias e das crônicas.

Patrícia Faria: A marcha das mulheres é muito potente, todos esses hinos que a gente canta são uma força que é nossa. Somente quem está lá sabe, assim como quando a gente está performando, fazendo qualquer ação desse nível, mas lá parecia ainda mais forte porque é nosso dia de gritarmos os nossos desejos, os nossos direitos. E quando você traz os nomes de suas performances para essas referências, me parece que propaga essa força que também é uma força muito sua, porque, apesar de sermos muitas mulheres na Marcha, nem todo mundo tem essa capacidade, esse tônus, essa presença que você tem e traz para suas suas ações. Eu fiquei muito feliz de ver que você leva isso adiante, porque somos muitas na Marcha, mas depois disso meio que você perde. Você é uma fagulha que com sua arte faz propagar essa força, fazendo vídeos na sua casa, fazendo ações pelo centro da cidade e participando da luta de várias outras formas. Tem uma força muito grande das mulheres, do movimento feminista, das marchas e você traz ela em suas ações e suas falas. Então, eu fiquei muito feliz de ver e muito grata também de ver você propagando isso. E é você, o corpo de uma mulher preta, isso é fundamental, me deixa feliz mesmo.

Virginia Lage: Fiquei muito feliz de fazer parte dessa produção [Mulheres Negras] e assim levar ao mundo essa fala, essa força da mulher negra que na maioria das vezes é ofuscada por uma sociedade que dita padrões, que dita a cor da pele que tem que prevalecer, uma sociedade que dita como a mulher tem que caminhar. Já foram bastante visualizações, então podemos dizer que já ganhou o mundo, com a galera dos Imigrantes também. Sobre o trabalho da Alohá, é muito bom ver como ele choca, como ela vai cutucando as feridas que as pessoas muitas vezes querem esconder. Quando ela tava falando do aborto, por exemplo, às vezes a pessoa quer falar sobre aquilo, mas a sociedade oprime e não deixa. Mas a Alohá vem com sua

arte e mostra aquilo que choca, então, é por isso que muitas vezes as pessoas vêm com hostilidades. Então, parabéns Alohá, você leva muito forte a resistência feminina, a figura da mulher, da mulher negra, da mulher migrante porque você também é uma migrante. Muito obrigada por fazer parte disso.

Antonio Rodrigues: Foi bastante impactante ouvi-la porque, numa pesquisa, de alguma forma conseguimos controlar o entendimento e deixá-lo sob os aspectos que queremos evidenciar. Mas isso significa reduzir toda uma gama de experiências. Além disso, os artistas como você, Alohá, apresentam muitas coisas interessantes sobre a intervenção e a arte de rua sob vários aspectos. Então me leva a pensar com algum sobressalto que tipo de texto daria conta desses pontos de vista, dessas visões tão interessantes. Que forma de registro pode ser feito? Que forma de abordagem escrita vai ser suficiente para enquadrar o procedimento de uma artista ou a fala de uma artista? É uma coisa que faz pensar. Como é que eu vou dialogar no meu texto com essa fala?

Fiquei bastante contente de você ter aceitado. Devo dizer que tive grande incentivo de meu orientador, Artur Matuck, para quem eu falei: “Artur, quero discutir com você a possibilidade da Alohá ser uma das artistas analisadas no meu trabalho”. Assim como minha proposta para os integrantes do grupo de curadores das entrevistas, que chamamos de “Encontros Possíveis”, a respeito de uma conversa com você, foi unânime a aceitação, além de ficarem felizes. Aproveito para agradecer aos pesquisadores(as) que puderam participar mais ativamente: Patrícia Faria, Karina Quintanilha, Edna Rosane, Eunice Maria da Silva, Sandro Cajé, Paulo Zeminian, Artur Matuck, Daniel Persegui e outras que participaram um pouco, além de várias pessoas que eu convidei, mas não puderam participar, dizendo que todos ficaram bastante felizes de você ser a convidada. Então há, senão um complô a seu favor, um grupo de pesquisadores e artistas muito sérios que admiram seu trabalho e seu ativismo. Seguramente, não porque a conhecemos, mas porque você tem uma participação nas questões da cidade que é singular, que é diferente, que é ativa e que não arrega nem arreda pé e que nos ensina muito. Esperamos que tenha feito sentido para você também e que te inspire de alguma forma, que alavanque a sua arte e seu percurso para o que você quiser realizar, porque entendemos que com

essa potência, não seremos nós ou qualquer modelo de ensino que vai poder determinar algo para você, de maneira nenhuma.

ANEXO 2

Transcrição da entrevista concedida por Léo Spiões e Aristeu Frost, pixadores da região de Carapicuíba, Osasco e Grande São Paulo, realizada no dia 7 de maio de 2021, de forma online pelo Google Meet. O encontro contou com as presenças de Sandro Cajé, pesquisadores convidados.

Sandro Cajé: A gente sabe que não é muito comum encontrar meninas no rolê junto com os pixadores. Você poderia falar sobre a participação das minas nesses rolês do pixo?

Léo Spiões: [...] as meninas tá só crescendo no movimento, elas têm o espaço que elas quiser, mano, pixação é livre, tá ligado? Não é só a gente que pode pixar. Todo tipo de pessoa pixa aí, é só querer, tá ligado? E o espaço tá aí para as meninas também, tá ligado? Tem várias minas que estão arrebrandando mano, tem várias meninas que estão elas por elas também, sai no rolê, cola nos points, as minas é tipo, representa mesmo o movimento do pixo, tá ligado? Tem várias meninas que representa, não vou citar nomes aqui, mas na rua você vê vários nomes de minas, tá ligado? Estão em ascensão ainda no pixo, não só homem, não tá ligado? Tem tipos de pixador, tá ligado mano? E pixadora também, né mano, elas tão só crescendo no movimento.

Patrícia Faria: Eu assisti aos dois vídeos apresentados pelo Léo e, assim, fiquei assombrada porque é uma coragem enorme, um risco de vida tremendo também. Você disse que tem várias minas, mas como é que funciona, vocês vão se conhecendo e um convida o outro ou existem grupos que pertencem a cada lugares e vocês fazem esses trabalhos?

Léo Spiões: É assim Patrícia, antigamente, quando não tinha essa tecnologia de internet, de a gente estar se conectando por internet, né, a gente tinha que estar

presente nos points mesmo para conhecer, para saber mais a respeito das pessoas de outras quebrada, a gente tinha que estar sempre no point, tanto que a gente preza a isso até hoje, tá ligada? Quem tá no movimento do pixo tem que tar na rua, não na internet, tá ligado? Tem que tá fazendo pixo na rua e colando nos points, fazendo novas amizades, novas parcerias para estar atacando os “alvos” aí. A gente fala sobre os alvos, né? E, é isso, pô. É desse jeito mesmo que acontece as reuniões. Hoje em dia, a gente tem a facilidade de ter WhatsApp, rede social, então fica mais fácil da gente se conectar, né? Como a gente está aí, a gente faz uma conexão mais sólida, né?

Patrícia Faria: Mas eu imagino também que existe aí toda uma maneira de vocês se comunicarem, que existe um cuidado, não é? Porque, como isso é criminalizado, vocês estão também em um lugar de perigo nesse sentido.

Léo Spiões: Existe esse perigo, mas a gente se comunica entre a gente, entendeu? A gente tá abrindo exceção aqui de falar com vocês, mas é raramente que a gente fala com outras pessoas a respeito de pixo, entendeu? Então as pessoas me veem na rua aí, ó, meus vizinho não imagina que eu pixo, entendeu? Eu não pixo aqui na rua da minha casa, entendeu? Porque senão os caras iam ficar sabendo, então eu procuro pixar mais para fora possível, mais longe possível e esse fato de as pessoas odiarem o pixo assim, tem muita gente que odeia o pixo, de ver você assim com o sprayzinho fazendo ali ele quer te dar um tiro, entendeu? Então por isso que a gente tem que ter esse cuidado de não sair abrindo o jogo para todo mundo, entendeu? A gente é bem reservado assim, só aparece na noite, faz nosso pixo e depois é uma coisa anônima, né?

Aristeu Frost: Eu comecei a inventar mesmo o meu letreiro em 1994, eu nasci em 1981, então devia ter uns 12, né? Mas eu mas eu vi a primeira leva daqui de Carapicuíba fazendo assim quando eu tinha 8 anos, 7 anos, assim eu já admirava os cara fazendo, tá ligado? Já passava e via Boca fazendo, via o Pop, Canalhas, Imorais, via uma galera assim que começou, tá ligado? Uma boa parte morava aqui na Cohab, tinha os cara do Arisson e tal, daí meio que no começo dos anos 90 aqui

em Carapicuíba explodiu assim a pixação, tá ligado? Como foi na zona sul também, né? Os caras tipo De Mokens, Tchentcho, minha influência foi disso daí, tá ligado? Na escola, fazendo uns negócio lá na madeira e pá. Daí depois, um pouco mais velho, fazendo uns picos na escola e pá. Comecei meio que isso, né mano? Porque nós não tinha voz, né tio? Não tinha voz em casa, né mano? Tinha repressão familiar sempre dura, minha mãe sempre foi muito severa, meu pai também. Meu pai era mais de boa, tá ligado? Sempre nas ideias, ele era mais nessa ideia. Eu sempre falo que preferia tomar um coro da minha mãe do que três horas de ideia do meu coroa, tá ligado? Não tinha voz na rua também, que nós era moleque, né mano? Na época, a malandragem era mais severa também com a rapaziada, né mano? Não deixava os moleque colar perto, que nem agora, nós sempre curioso com as coisas, a malandragem mais velha dava cascudo, falava: moleque aqui é seu lugar não, vai estudar, tá ligado? E nós vendo as fitas e pá. Meio que o pixo foi disso daí mesmo tipo, o jeito de demarcar o nosso lugar, tá ligado? Na onde ninguém queria que nós tivesse, tá entendendo? Foi meio que a forma de existir dentro da metrópole, né mano? Dentro da periferia e pá. Meio que começou nisso daí, em 94, tal.

Também, do mesmo jeito que era em casa na rua, né mano? Sempre arrumei muita confusão e pá, né mano? Daí já também acabei me envolvendo nos bagulho, nas ideia do pixo, pá. Porque antes mano, que nem o Léo falou, antes não tinha esse lance da amizade, todo mundo se conhecia pelos seus bagulho da rua, mas se desse uma falha tio, era treta mano. Antes, a pixação era mais treta, tá ligado? Era amizade entre as gangues, mas muita treta, agora mesmo que tá suave, tá ligado? Agora não tem mais as tretas, é tudo na amizade. Dos anos 1990 aos 2000, mano, a gente gostava de fazer assim, mais para fora, né mano? Conhecer pessoas diferentes, isso é difícil também, né mano? Mano, pergunta para quem tava na periferia nos anos 90 que atravessava a cidade se não fosse os pixador, as gangues, as gangues punks, mano, as gangues de hip hop, os break, tá ligado?

Mano, era só as gangues que atravessavam, porque ninguém tinha coragem de sair da Zona Sul para Zona Norte, da Zona Oeste para Leste, tá ligado? Nós foi conhecendo a cidade através disso e demarcando nossas parada, tá ligado? Mano, a gente buscava fazer os Jardins, fazer alguma avenida importante assim, que era um lugar de ser visto e de você encontrar os cara, tá ligado?

Antonio Rodrigues: Sobre o tipo de letra, esse grafismo, essa escritura que a pixação deixa na cidade tem muitas possibilidades de leitura, mas como sinais em si são bastante herméticos. Sem estar habituado com a pixação ou ter estudado os grupos e artistas que fazem, não é possível fazer uma leitura corrente do texto que está escrito. Esse aspecto, inclusive, é algo que auxilia a discriminação do pixo e dos pixadoes. No documentário *A letra e o Muro*⁵⁸⁰, por exemplo, uma mulher dá seu depoimento dizendo que para ela: “A pixação não expressa nada, que lá fora [no exterior, provavelmente EUA] tem uma mensagem, lá fora existe o pixo, mas tem uma mensagem”. Esse tipo de postura é bastante comum. Os meninos entrevistados nesse documentário (min. 27:52) são da periferia mesmo e provavelmente moram na rua, mas eles falam coisas semelhantes ao que vocês disseram sobre a leitura, ou seja, vocês conseguem ler esses registros como se eu estivesse lendo um livro.

Léo Spiões: Você disse que você não entende as letras, ou seja, você não entende o que está escrito?

Antonio Rodrigues: Eu não entendo porque provavelmente não tenho a chave de leitura, mas por exemplo, quando você me mostra e diz: “essa é a minha marca”, então quando eu bater o olho eu entenderei esse registro, mas você, por exemplo, olhando parece entender todo o movimento, parece ler tudo o que está escrito à volta em termos de pixação. Você consegue, me parece, ter um panorama geral do território por esse aspecto e se localizar nele, no sentido de que não é só o que está escrito, mas, por exemplo, quem fez e qual é a estratégia do cara para chegar lá.

Léo Spiões: É por isso que a gente inventa o nosso próprio letreiro, entendeu? Porque já é uma personalidade nossa, né mano? Tipo assim, você vai pixar “Antonio”, você vai inventar sua letra como se fosse uma assinatura, você não faz sua assinatura lá de cheque e tal? O seu pixo é a sua assinatura mano, tá ligado? É

580 Documentário com direção de Lucas Fretin realizado em 2002 por LISA - USP com apoio da FAPESP: A LETRA e o muro. Canal LISA - Antropologia. 2002. 1 vídeo (33 min. 45 seg.). Disponível em: <https://vimeo.com/50698282>. Acesso em: 13 mai. 2022.

a sua marca, só que a gente usa formas geométricas aqui [em São Paulo], né? É o pixo daqueles traços retos, tá ligado? Então se você procurar entender um pouco essa forma geométrica, por exemplo, o s é feito de forma redonda, mas no pixo é feito com pontas triangulares assim, tá ligado? Se você entender um pouco assim, você vai conseguir ler. Tenta forçar sua mente para isso. Tem letras que são mais difíceis, letras novas a rapaziada, tipo, implementou mais para não ficar igual às que já era antiga, porque as letras antigas eram mais simples, mais gordas assim, né?

Aristeu Frost: O meu letreiro e o do Léo é um letreiro dos anos 90, os letreiros dos anos 2000 já é diferente, tá ligado? Já muda a estética do letreiro e outra coisa disso que você falou também que é importante velho, é que tipo assim, o pixo é uma comunicação fechada mano, ele não tem intenção nenhuma de se comunicar com a sociedade. É uma coisa para se comunicar com a gente mesmo, para a gente se olhar e se reconhecer dentro do espaço, não tem interesse nenhum que um playboy dos Jardins reconheça a minha letra, na boa.

Antonio Rodrigues: Eu falei a respeito da leitura, mas o registro de uma forma de expressão tem várias camadas de leitura, então, talvez a leitura que você queira que o *playboy* entenda é assim: “Eu estou sujando a sua casa”.

Aristeu Frost: Eu só tou na onde você não quer que eu esteja, só isso.

Antonio Rodrigues: Exatamente, é um tipo de comunicação que nos parece muito oportuna como espaço de relação para essa cidade que hoje habitamos. Porque a cidade é uma escrita por inteiro, inclusive com várias camadas de temporalidades. Quando falamos em Alex Vallauri, ainda podemos encontrar coisas dele ou de sua época registradas em alguma parede da cidade, além das imagens que foram registradas à época. Quando estávamos combinando o encontro, Léo me mostrou um vídeo impactante de um de seus rolês por conta de cenas arrojadas e situações arriscadas, e o Léo concluiu falando assim: “A gente faz nosso vídeo, a gente produz o nosso próprio material sobre nossa intervenção”. O vídeo não tem esses cortes e fusões para incrementar a narrativa com algo que não estava realmente lá. O vídeo

registra os pixadores subindo num tubo gigantesco e lá de cima, aquela loucura de altura e o movimento de preparo para a pixação e enfim.

Então, duas coisas que eu tenho interesse em perguntar: a primeira é como vocês entendem os registros dessa narrativa? E depois, essa ideia de constituir narrativas é de interesse para vocês que fazem a pixação? Ou preferem que a atividade do pixo não se submeta a nenhum tipo de registro externo a ela ou também a nenhuma forma narrativa, pelo menos não com a ajuda de vocês?

Porque, por exemplo, quando vocês fazem encontros, vocês mobilizam muito material possível de se tornar registro de algum tipo de patrimônio da memória histórica. Esses materiais e essas histórias não aparecem e, quando alguém publica, ela sofre intermediação, ou seja, se distancia de suas fontes primárias. Vocês como pixadores são como que produtores de parte da própria história da cidade, mas essa história vai ser contada e vai sofrer mediações e tornar-se valor e, até mesmo, tornar-se elemento de discriminação do pixo. Como vocês entendem e se relacionam com isso?

Léo Spiões: Vou explicar um pouquinho, sobre a parada de vídeo aí, só veio agora, tá ligado? Antigamente não tinha isso, né mano? Tipo assim, nas antigas, mano, eu fazia o pixo, por exemplo, tô aqui em Osasco, fazia o pixo aí na Lapa, no outro dia mano, eu queria ir lá para mim ver o pixo que eu fiz, tá ligado? Eu queria pegar o trem passar lá só para mim ver o pixo, eu não tinha como tirar uma foto. Hoje em dia, a gente tem a facilidade aqui do celular, o cara ele tá fazendo pixo, ele tá tirando foto, ele já tá postando ao vivo na rede social e cada um, cada um, tá ligado? Tem pixador que faz isso e tem pixador que não faz, eu procuro fazer o registro ali para mim guardar no registro pessoal meu, tá ligado? Vai ser divulgado entre os nossos parceiros ali para nós ver como que foi, a gente não abriu o livro assim não, tá ligado? Tipo, eu tenho vários documentos aqui de pixação, vídeos e tal que eu fiz, que a gente fez nas nossas trajetórias, mas tá tudo guardado em *pendrive* aqui, tá ligado? Você viu apenas uns dois ou três de 200 ou 300 vídeos mais ou menos, tá ligado? A galera hoje em dia tá fazendo muito mais vídeo porque tem essa facilidade, tá ligado? Só que é igual falei para você hoje, eles não se preocupam com essa super filmagem, tipo, de saiu uma mega produção. O bagulho é a milhão

mesmo, as imagem passando para lá e pra cá, tá ligado? Porque não tem tempo para isso, o bagulho é meio a milhão mesmo, mais para ficar um registro pessoal nosso, tá ligado? Eu pelo menos guardo meus registros, eu tenho pasta de pixo que é da década de 90, tem folhas de 91, 92, 95, 2000 até os anos de hoje e tal tem folha. Não tinha vídeo naquelas épocas, né mano? Então a gente guardava essas folhas, essas pastas como memória. Hoje em dia tem a facilidade de fazer o vídeo, mas também é uma coisa comprometedora, né mano? Porque se esses vídeos cair na mão dos polícia, por exemplo, eles podem ir atrás de seu encaixo, né mano?

Como já aconteceu com vários que vivem postando em redes sociais. Eu também já postei várias paradas, hoje em dia eu tô devagar, tá ligado? Eu dei uma optada por não postar mais esses vídeos, porque agora eu tô lidando com a parte musical, então eu preferi ficar numa boa e só divulgar as paradas musical, mas eu tenho vídeos guardado aqui mano, que isso aí tipo é um troféu para mim tipo, é um xodó saber, porque, daqui a uns tempos, as pixações que a gente fez, elas vão ser apagadas mano, elas vão ser apagadas, o que que vai restar? A amizade que eu trouxe de outro pixador, tá ligado? Esse registro e essa lembrança, tá ligado? Porque o pixo apaga, mas a gente fica para sempre aí, a existência fica na memória ali, né mano, entendeu?”

Patrícia Faria: Eu não sei se é uma pergunta muito ingênua, mas você falou dos parceiros, que vocês se encontram, aí eu fiquei pensando se existe entre vocês alguma disputa no sentido de quem faz mais quantidades ou lugares mais difíceis ou se é uma grande rede que todo mundo é meio *brother*, a partir do momento que se conhecem vira uma comunidade?

Aristeu Frost: O pixo, mano, desse jeito que se encontra hoje, assim tipo, dos letrados e tal, que vem ali do começo dos anos 90, é quem faz mais, é meio que competição, tá ligada? Qual gangue faz mais, alguém que faz mais alto, mais baixo, tá ligado? Tem gente que só faz alto, tem cara que só faz baixo, tá ligado? O mais importante é fazer muito e em vários lugar, tá ligado? Rodar a cidade, tipo, conhecer as quebradas, assim, por exemplo, você sabe de um amigo ou uma amiga que mora na Zona Sul e aí você vai lá para o troca uma ideia, na volta você volta fazendo. Daí

vai para Norte, mesma coisa, colocar em vários lados, ABC, outro estado, tá ligado? O pixo é você fazer mano, não tem pixador que não pixa.

Antonio Rodrigues: Sabemos que você fez graduação em artes visuais na UFBA. Como é que o pixo entra na sua formação acadêmica? O trabalho que você faz como artista visual tem relação com o pixo ou são universos diferentes, como é que você trabalha com isso?

Aristeu Frost: O nome que eu assino já vem do pixo, que é Ari Frost, o Frost não tem como perder, mano, tá ligado? Porque é a ligação e tal, mas o meu jeito de pintar aprendi na rua, tá ligado? Eu aprendi no rolê de pixo, aprendi a entender o que era o grafite na época né, mas eu ainda coloco assim, é uma coisa minha, tá ligado? O pixo é na rua, dentro da graduação mano, eu não falo de pixo, tá ligado? Porque o pixo para mim é uma coisa de vida, tá ligado? Então não tem a ver, na graduação eu estudei outras coisas, outras técnicas, tá ligado? Mas todas as técnicas que eu passei tem a ver, pelo menos, um movimento do fazer do pixo, tá ligado? O lambe-lambe ou o estêncil que eram coisas que eu tinha antes da graduação.

Antonio Rodrigues: Você acha que o pixo é simples tecnicamente?

Aristeu Frost: Porque assim, mano, tem vários tipos de pixo, tá ligado? Eu posso falar dos letreiros de São Paulo, assim, que foi a minha escola, tá ligado? Que nem, o mano tá em Salvador lá, é outro tipo de letreiro mano, que tem as ondas pá, o letreiro de Salvador é muito louco mano, muito louco mesmo. O pixo de São Paulo que é a letra reta, tá ligado mano? Primeiro, não é fácil porque você tem que inventar uma caligrafia que ninguém tenha, tá ligado? Ninguém tenha porque, se você copiar, você não é considerado no meio do pixo, quando você começa a fazer, mano, você pode pegar as referências, mas você vai mudando, mudando, até que cria uma coisa original sua, mas isso é com anos, né mano?

Antonio Rodrigues: É tudo muito interessante, eu fiquei pensando agora quando

eu tinha falado comentei como era hermético para mim e você confirmou que também tem esse aspecto, então, corrigindo, para mim são como as letras japonesas ou chinesas ou até mesmo árabes e, enfim, onde pensamos que as diferenças dos tipos existem, mas não permitem uma leitura e por isso, de certa forma, são iguais na sua indistinção. Então, entendo como uma questão sociológica muito interessante, porque quando as pessoas discriminam como vandalismo, falta de educação, feio e enfim, misturando parâmetros é porque em suas mentes está mesmo tudo misturado numa certa revolta contida. Temos o hábito de pensar mal a respeito das coisas que a gente não conhece, a diferença é que para certas coisas que se nos apresentam, respeitamos pela sua legalidade.

Se todo mundo soubesse ler toda essa grafia, sairia lendo e perceberia um universo todo, mas isso também mudaria a perspectiva do pixo. Por isso é muito interessante a gente falar de arte nesse contexto, porque o aporte estético é inegável enquanto imageria e é uma estética que transcende a imagem num nível muito mais elevado do que normalmente faz, posto que sua conjunção com a política é a mais premente. À medida em que vamos aprendendo a ter uma leitura dos grafismos, apartados dos preconceitos, os trabalhos vão entrando em nossa consciência de uma maneira menos dramática. No entanto, esse seria o caminho para a estetização de algo que está ainda em plena necessidade como forma social de relacionamento na cidade. O denominador comum de sua existência vem mesmo de sua criminalização ostensiva, porque induz as pessoas a terem apenas o ponto de vista do crime, o que de certa forma constrói um território fértil a opinião pública negativa. Logicamente que é inegável, também, seu flerte com a criminalidade, como basicamente todas as bordas.

Aristeu Frost: Eu acho assim, que tem muito a ver assim também com a história, tá ligado? Que nem vocês falaram que os mano aí que fazia nos anos 70 e tal eram um tipo de letra e motivação, tá ligado? Daí vem os cara dos anos 70, né mano? Na época da ditadura e pá, que não é os pixos que nem agora, tá ligado? Eu coloco assim: é uma forma de comunicação aberta, mas que também tá na rua como escrita ilegal, entendeu? E depois dos anos 90, depois que vem “Cão Fila” e esses pessoal aí, vem a questão também da propaganda, né mano? A propaganda, e nos

anos 90 chega também um agravante aqui em São Paulo que são as gangues punk, né? Que daí as gangues punk sai, tipo, colocando suas marcas por toda a cidade e os primeiros pixadores são das gangues, tá ligado?

Então meio que isso vai juntando tudo até virar o que virou nos anos 90 assim, tá ligado? Que é uma pixação de gangue, que vale a propaganda, tá ligado? E que ao mesmo tempo não tem a intenção de se comunicar com os outros, tem uma comunicação fechada, tá ligado? É uma questão de ocupar espaço e não de se comunicar com a sociedade, na verdade é incomodar ela.

Antonio Rodrigues: Alex Vallauri, artista citado em nossas referências, assim como Hudinilson Jr, se utilizava muito do estêncil, que aparece como uma transição do pixo para o grafite em muitos artistas da *street art* que foram para as Bienais nos anos de 1980. Segundo Aristeu, essas referências de Vallauri em sua fase do sistema das artes não servem como referência para o pixo da época, porque o pixo definitivamente vem das ruas e nenhum dos pixadores dos anos 1980 tem essa referência, eles eram das gangues e sua referência principal era o logotipo do Ratos de Porão.

Aristeu Frost: Uma coisa também, que você tinha falado com relação à questão das letras japonesa, né e tal, nos anos 90, no começo assim de 80 para 90, tinha uns cara que faziam os pixos e falava que era letra japonesa, letra chinesa. Era os letreiros de São Paulo mesmo, mas com os balões dentro e tal.

Eu acho que o processo também é um pouco parecido, porque tem todo um trabalho para fazer uma caligrafia boa dentro da China e tal, dentro do Japão assim, também é um processo para você fazer uma caligrafia legal que é meio que a mesma coisa assim do pixo. Você começa com um letreiro que é uma bosta, tá ligado? Daí você vai se aprofundando, vai testando, vai treinando, vai sendo zuado também, tá ligado? O letreiro também meio que passa por uma provação dentro da galera e tem todo um estudo para chegar. O letreiro que uma pessoa faz agora nunca é o que foi antes, tá ligado? Depois que se consolida que daí não muda mais, tanto que o letreiro que Léo faz é um letreiro dos cara de Barueri que já era dos anos 90, entendeu? O Léo entrou na gangue dos cara, que é Spiões, então o Léo pega o

letreiro dos cara dos anos 90.

Antonio Rodrigues: Eu me fixei nessa ideia da grafia do pixo e da leitura dessa grafia que, por exemplo, a fala de um dos pixadores do filme citado acima diz assim: “quando a gente escreve aquilo, está falado, aquilo sai como voz”. Mas, por exemplo, uma coisa que eu queria ver do seu ponto de vista, São Paulo e Rio de Janeiro são duas cidades industriais, com seu parque produtivo formado quase ao mesmo tempo, e elas têm uma diferença muito grande em termos de pixo, pensando que o pixo é uma reação a questões sociais. Essa diferença é marcante. Minha questão é se essa diferença também existe em relação a outras cidades, qual seu ponto de vista em relação a isso? Se essa diferença existe e se é tão marcante?

Aristeu Frost: O mano, é meio complexo assim, tá ligado? Mas tipo, acho que os letreiros varia mais de estado, velho, porque dentro de São Paulo a maioria é o letreiro reto, pelo menos do pixo, tá ligado? Em São Paulo é letreiro reto, tanto no interior quanto aqui na capital, tá ligado? Agora, para o Rio, já é um outro letreiro, tá ligado? Que é o Tag que os cara falam e pá.

Os letreiros dos anos 90 eram mais tipo horizontal assim, tá ligado? Se você pegar uns pixos mais antigos, sei lá mano, deixa eu ver um de mente assim, que tem até hoje, tá ligado? Sei lá, o Tchentcho é um antigo, mas grandão, tá ligado? Tipo retão, o negócio era largão, três letras largas, tá ligado? Daí depois, no começo dos anos 2000, os cara começaram a fazer os letreiros mais finos e horizontais, tá ligado? Daí, para explicar tudo isso é foda mano. Nas antigas, os cara gostava de fazer raspando a lata, para sair bem fininho, daí nos anos 2000 os cara já começaram a fazer foscando que era os letreiros largão, tá ligado? Com *spray* e pá. Cada época teve uma parada, tá ligado?

ANEXO 3

Registro do grupo de estudos “Encontros Possíveis”, realizado no dia 6 de novembro de 2020, em formato *online*, pela plataforma *Google Meet*. O diálogo a seguir deu-se entre os participantes do coletivo Preta Performance e o professor Arthur Matuck, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Arthur Matuck: Eu queria falar, eu sou o Arthur Matuck. Rodrigo, ainda não te conheço pessoalmente, mas eu queria falar um pouco. Eu sou professor da ECA-USP, ouvi você falando que você faz mestrado ou doutorado lá. Estou ministrando uma disciplina que eu chamei de Alterciênica, junto com Antônio e o Sandro, todos nós participamos da proposta dessa disciplina que é uma proposta crítica sobre a ciência, a Universidade, a Academia, a produção do conhecimento e enfim. E estou ouvindo você falar, e ouvi também a Luanah, e achei que vocês têm muito a dizer para a universidade, para a Academia, para ciência. Vocês têm uma visão que nasce da vivência coletiva de vocês, do encontro de vocês, vocês estão num processo de produção de conhecimento, de performance. Eu escrevi uma anotação aqui falando que: “a performance do negro é um risco, ele assumir expor esse corpo”. Você mesmo falou que sua mãe falava, não corra, não reaja, então o corpo está sempre sob ameaça de um certo modo.

Eu queria fazer uma outra pergunta para você que, assim, eu me considero um ativista pelo direito dos animais e eu ouvi todos vocês falando de invisibilização. Eu tenho uma tradição religiosa ligada ao yoga e ao budismo e me tornei uma pessoa sensibilizada com o sofrimento dos animais. Não só na ciência, como também na indústria da carne e enfim.

Queria, então, saber um pouco a posição de vocês sobre isso, porque, do mesmo modo que no processo colonial inicial se negava a alma dos indígenas, já vi pessoas falando diretamente para mim que os seres humanos têm direito de sacrificar os animais porque os animais não têm alma. Eu queria perguntar isso para vocês, se vocês refletem sobre isso também.

Luana Cruz: Essa pergunta se refere diretamente à questão do que se tem aqui hoje como matriz religiosa afro-brasileira. É diretamente sobre isso?

Arthur Matuck: Na verdade, não, se você está se perguntando se eu seria contra o sacrifício de animais nas religiões africanas.

Luana Cruz: Perguntei para entendermos um pouco mais o recorte do contexto. Como você aludiu a essa questão da alma do animal, citou a questão indígena, então me parece uma questão que acaba aparecendo mais nesse contexto.

Arthur Matuck: Entendo, mas para mim é uma inquietação. Eu concebi essa ideia de uma outra ciência, baseado numa ideia de que quando o cientista, o biólogo, quando sacrificam animais, eles justificam isso dizendo que é para o bem dos seres humanos, que vão salvar os seres humanos. Eu me proponho a pensar uma outra ciência, uma ciência, digamos, que respeita a vida, uma ciência que não aceita esse sacrifício animal que é invisível, brutal, diário, constante, mas, sobretudo, invisível. Não é discutido e praticamente é considerado como uma coisa da vida, que isso faz parte da vida. Os milhões de animais que são mortos todos os dias e os milhões de animais que são mortos pela ciência para testar medicamentos. Não só mortos como também torturados. Eles são corpos vivos, sencientes, sensíveis e têm sentimentos, dores e tudo e são totalmente desconsiderados.

Na realidade, há 200 anos atrás, ou há 100 anos atrás, a maneira que o os brancos viam os negros ou os europeus viam os indígenas era como se fossem pessoas que não tinham direito nenhum, pessoas como os nazistas viam os judeus, por exemplo, chamavam eles de figuras, eram desumanizados, eles nunca alcançaram nenhum status que mereceria respeito. Estamos num momento histórico e que talvez o animal seja também um ser que precisaria de reconhecimento como tendo direito.

Rodrigo Severo: Eu entendo perfeitamente essas suas colocações, mas queria refletir sobre a diferença que existe entre uma empresa, por exemplo, como a Friboi, que é uma indústria que mata em série e uma pessoa que vive no interior e ela própria cria seus animais, em que ela tem uma organização e isso é a fonte dela de

sustento. Eu falo isso tendo como referência minha mãe, que vive nessa situação. Eu não como carne, eu tenho cachorro e tenho animais em casa. Mas é interessante pensar nessa indústria que a gente fala, porque é uma indústria de matar os animais em série, além do amplo uso de antibióticos e conservantes. Mas aquele produtor como a minha mãe, que tem cinco galinhas que produzem os ovos para comer e, muitas vezes, ela pega uma galinha dessa e come. Me parece que é uma outra logística, remete à ideia de que devemos lutar contra essa logística de capitalização infinita que leva também à industrialização dos animais.

São duas coisas diferentes que me fazem pensar em discussões que acontecem a partir disso de não comer carne. Porque muitas vezes na discussão se diz assim “não como carne”. Mas, na maioria das vezes, são pessoas que moram em bairros conceituados em São Paulo, como a Vila Madalena, ou mesmo no ambiente da USP, é o que chamamos de burguesia folclórica. Essa burguesia folclórica é um sujeito que não come carne, nunca trabalhou na vida, tem carro importado, tem duas mulheres que são empregadas dele. Ele não tem carteirinha de estudante e ele fala a toda hora esse discurso. Então, é necessário também a gente pensar sobre outras formas, em outras existências que dependem disso para sobreviver. É claro que a gente tem que pensar nos animais, mas esse discurso chega ser até muito burguês se compararmos com outras realidades. A gente tem que lutar contra a Friboi, contra uma ideia de industrialização dos animais que é horrível.

Eu vejo muitas vezes, nas redes sociais, que a gente constrói mais alteridade com um cachorro que é morto do que com o sujeito negro, com o sujeito indígena. A comparação é complicada, mas falando de sujeitos. É muito grave. É óbvio que temos que pensar na morte dos animais. Eu tenho um cachorro, meus cachorros moram comigo há 8 anos. São minhas companhias, são, na verdade, minhas companhias aqui, mas eu tenho que pensar que existem pessoas que se alimentam de animais, mas que constroem outras formas de existência. Com relação à indústria da carne, eu sou contra, eu não como carne, mas também sou contra esse discurso de não comer carne porque seria um pensamento burguês se relacionar com uma pessoa que está na periferia e para ela comer um bife é um luxo. Temos que lutar contra o que é a indústria, contra a criação de animais que tomam muitos antibióticos e são mortos de uma forma muito grave. A gente tem uma cultura de

consumo de muita carne vermelha, mas existe a realidade que não é a da burguesia folclórica.

Luana Cruz: Ampliando um pouco, fiquei tentada a retornar ao termo ou conceito de desumanização. Pelo que eu tenho até hoje à mão como recurso, a partir de algumas coisas que tenho tido contato e me acostumei, pensando em valores de criação, o ponto que eu vejo é que a relação entre desumanização e animalização, que vem dessa construção branca, europeia, hegemônica e dominadora, é única e exclusivamente construída por ela.

Se pensarmos em termos das cosmologias africanas e indígenas, na mistura delas que vai reger e fundar, de fato, o que a gente tem hoje como o Brasil e não o que foi dito que é Brasil, esses conceitos não cabem, primeiro porque você tem uma divisão de pensamentos sobre seres existentes, sobre a existência e que é extremamente complexo e não vou analisar e resumir, até porque precisaria de mais tempo e mais ferramentas para trazer aqui, mas é importante, primeiro, olhar para isso. Então é uma categoria que foi inventada e não pertence à fundamentação. Porque se você tem categorias de existências, cada existente faz parte e complementa o todo. Ele tem a sua alma, ele tem o seu valor, ele tem o seu papel nessa construção que é a comunidade. Esses papéis não são definitivos, esses espaços ocupados não são definitivos, não são fixos, eles têm a ver com o conceito de trajetória.

Então quando você pensa em trajetória e níveis de resistência e tipo de resistência, se pegarmos o povo Bantu, por exemplo, simplificando, eles vão pensar em quatro a cinco categorias de existentes em que todos se complementam, pensar que esses existentes existem no e para o tempo. Essa noção de tempo é uma outra noção de tempo também, é o tempo-espaço. Conhecemos o espaço-tempo pela questão da ciência ou da Academia, que é a noção exclusivista que foi colocada para definir o espaço-tempo, que é bem mais antiga é bem mais complexa, mas que só foi falada e só foi revelada a partir de estudos comprovados cientificamente, portanto incompletos por excluir essas noções e percepções mais antigas. Importa também pensar sobre o que é esse entendimento de ciência. Ciência do ponto de vista dessas outras cosmologias que estão ligadas com formas de conhecimento que se aplicam no tempo.

Eu perguntei especificamente se era ligada ao que se diz da religiosidade entre outras coisas, porque é isso, você não tem a desumanização apesar de ser de categorias de existentes e aí o que é humano e o que não é não tem essa divisão entre a razão e a emoção, não há dualidade. Portanto, fica complicado querer estabelecer paralelos, porque são realidades diferentes, você tem essas categorias de viventes que são marcados por sua trajetória no tempo. Mesmo a questão com sacrifício, o sacrifício é um conceito cristão, a oferta, o presente, a celebração não são cristãs. [Faz parte do conjunto de práticas ligadas ao dom, à dádiva, que não significa não violento]. Então, também entra nesse outro espaço. Nesse sentido, percebemos que são coisas muito diferentes, muito complexas, de naturezas muito distintas, mas interessa debater para compreender isso de uma outra forma. Por aí chegamos na questão da indústria, na questão com os animais, mas com uma compreensão de que esse outro conceito de desumanização, de animalização vai se aplicando a corpos, a situações, a animais e a meios e espaços específicos.

André Matuck: Como você disse, teria que ter um espaço com um tempo maior para esse diálogo. Eu aprendi algumas coisas, eu que sou professor há mais de 30 ou 40 anos. Primeiro, eu aprendi que muitos de nós, professores brancos, ou seres humanos, a gente procura se isentar de culpas, quer dizer, por exemplo, nós não somos racistas, eu não sou machista, eu não maltrato os animais, o ego, o eu está sempre isento. E aprendi que não, temos sempre que manter um objetivo de evolução e por mais que a gente se ache já evoluído, a gente ainda tem muito que evoluir, tem muito que aprender e principalmente aprender a respeitar os outros seres humanos e os outros seres.

Outra coisa que eu também aprendi no meu ativismo é respeitar as pessoas que não são como eu e que, por exemplo, eu parei de comer carne, mas eu não parei de comer ovos ou queijos, então, tenho amigos, tenho conhecidos que são veganos, eu sou vegetariano, por isso eu também sou criticado às vezes a propósito de parar de comer laticínios. Eu já ouvi uma frase assim: um litro de leite tem mais crueldade do que um quilo de carne. É uma frase meio atordoante para mim, mas eu aprendi e eu queria que eu fosse mais radical assim, no sentido de evoluir, mas também sempre tive tolerância, por exemplo, diante da minha mãe que comia carne, do meu pai, dos

meus irmãos e todas as pessoas que eu conheço.

Uma vez eu assisti a um documentário que ficou muito marcado para mim, uma tribo reunida passando fome, mas os homens caçadores haviam saído para caçar e voltaram com a carcaça de um animal e a carcaça do animal se tornou alimento daquela comunidade. Ela foi cozida em uma grande fogueira, no centro de um círculo de pessoas e todos se alimentaram. Aí teria, talvez, a origem da festa, da celebração do alimento. Penso que essa situação não vai se transformar tão rápido e eu concordo também com o Rodrigo, no sentido que temos que lutar por uma mudança de mentalidade e não apontar o dedo para uma pessoa pobre que tá comendo um pedacinho de carne. Obrigado por esse diálogo.

ANEXO 4

Registro da conversa realizada com Américo Córdula em 04 de março de 2021, em formato *online*, pela plataforma *Google Meet*. Estiveram presentes no encontro, além de Córdula, Paulo Zeminian e Sandro Cajé.

Segundo Sandro Cajé, se realmente quiséssemos uma integração maior ao nível que Américo traz quando introduz o trabalho de Emicida no Theatro Municipal, o caminho estaria praticamente pronto. Seria necessária somente uma inversão de polaridades no que diz respeito ao protagonismo e ao respeito⁵⁸¹.

Sandro Cajé: Entendo essa preocupação do Américo em relação à representatividade e foi esse desafio que o Salloma colocou. É uma questão muito séria. Eu vejo que há uma dificuldade muito grande entre os intelectuais, os artistas e os ativistas do centro de se conectarem com quem tá nas periferias. Eu vejo uma dificuldade muito grande de construção de diálogo porque me parece que as pessoas que estão numa condição central não querem ir até a periferia e, em contrapartida, o pessoal da periferia também não quer ir para o Centro. Mas isso não é por uma questão de deslocamento geográfico, isso é porque as pessoas não querem ativar o encontro, não querem produzir esse encontro, existe uma resistência nesse encontro. Me incomoda que artistas colegas meus da periferia estejam fora dos congressos de arte contemporânea, sendo que está praticamente acontecendo uma revolução cultural em São Paulo e no Brasil que vem das periferias, que é uma revolução contemporânea dentro do contexto do que é arte, do que pelo menos entendo como arte e, no entanto, essas pessoas estão fora das instituições de arte contemporânea.

Em resposta à questão colocada por Sandro Cajé sobre uma revolução na arte contemporânea acontecendo fora das instituições e que, na visão do professor

⁵⁸¹ Para uma maior compreensão da visão de Sandro Cajé sobre a produção da periferia e sua integração à produção cultural, indicamos sua tese de doutorado: "Arte, Ação e Sociedade: coletivismos nas margens da arte contemporânea em São Paulo", defendida no programa PGEHA - USP, em 2018 (PAIXÃO, 2018).

Sandro, segundo sua tese de doutoramento defendida em 2018, provavelmente serão apagados da história por serem efêmeras e não acolhidas enquanto produção artística, Américo traça a perspectiva que foi adotada pela produção da Semana de Arte Contra a Barbárie:

Américo Córdoba: Eu entendo quando você fala de instituição, mas por exemplo, nesse caso, talvez precise pensar melhor sobre isso porque é uma questão muito importante. Nós chamamos muita gente da periferia, por exemplo, a Roberta Estrela D'alva, que é a pessoa que trouxe o pessoal do *Slam*. Trouxemos também muita gente da Zona Leste, do Capão Redondo, o Salloma por fim fez uma performance incrível. Quando apareceu essa questão de por que não temos o Salloma, nós dissemos: chama para dentro, não estamos proibindo ninguém. A questão que acabou sendo um problema nessa perspectiva de diálogo e construção de encontros é que esse Artigo Quinto foi criado por brancos, o ato foi proposto por mim que sou branco, o grupo de teatro que eu participei era na maioria branca. Foi essa observação que a gente fez: só tem branco no nosso grupo.

Sobre a organização de uma forma de comunicação mais acessível, para um contexto de expressão e de conteúdo de natureza fragmentadas que não estão explicitados, por exemplo em nível espetacular, mas que precisa promover a interlocução Américo esclarece:

Américo Córdoba: A primeira coisa, em relação à recepção é que nós estávamos fazendo uma intervenção naquele lugar em que as pessoas transitam na hora do almoço, algum passante dizia assim: “olha, um samba”, então as pessoas iam lá e cantavam o samba. Outras situações que atraíam o público eram quando tinha alguém conhecido, de renome ou tinha um circo. Acontecia que as pessoas olhavam e ficavam um pouco mais. Uma das coisas que mais funcionou para gente e por trazer uma certa empatia era que a gente sempre cantava o samba do Artigo Quinto. Nós dávamos um folheto com a letra e as pessoas cantavam, olhavam para o folheto e começavam a entender o que estava sendo falado e o que estava acontecendo ali. Porque ficávamos ali, no calor da intervenção, gritando palavras de

ordem num contexto que seria difícil de entender por fragmento sem esses mecanismos como o folheto e coisas conhecidas.

A participação de Paulo Zeminian reintroduz a questão que temos tratado da legitimidade tácita de certas formas de intervenções urbanas em detrimento de outras, considerando as regiões da cidade:

Paulo Zeminian: Para nós do Coletivo Migrante foi uma satisfação muito grande participar da Semana de Arte Contra a Barbárie, justamente porque o nosso trabalho se propõe a ser uma performance de rua como um movimento que considera que estar na rua também faz parte do processo democrático. O corpo na rua com seus artifícios e dispositivos, como os bonecos, ou seja, essas expressões plásticas, artísticas e culturais como forma de participar, social e politicamente da vida da cidade. Uma das questões que eu gostaria de falar com o Américo é com relação à polícia. Nós sabemos que é uma força do Estado como reação antagônica e refratária a qualquer tipo de proposta de estar na rua. Não só aqui em São Paulo, mas também em todo lugar, por exemplo, nós fizemos uma performance na França, em Paris, e uma das nossas estratégias era fazer a performance em 8 minutos. Era, portanto, uma apresentação rápida, antes que a polícia fosse acionada e chegasse no local acarretando a perda dos nossos bonecos e até ter que pagar uma multa. No caso da Semana de Arte Contra a Barbárie, a gente via que a polícia estava ao redor, então com certeza eles foram acionados, não mexeram com a gente. Ficaram numa espécie de retaguarda, mas normalmente não é assim, já tivemos experiências bastante difíceis. Nós temos que estar sempre negociando com a polícia e com o Estado, então a pergunta se refere a essas negociações que se dão com essas esferas estaduais e principalmente com a polícia.

Quando as ações são feitas em um campo relativamente preparado, um ambiente controlado, como por exemplo, a Praça Ramos de Azevedo onde se localiza o Theatro Municipal, nas imediações do Vale do Anhangabaú, sítios onde constantemente ocorrem intervenções de grande porte e todos os públicos estão acostumados, não oferece um parâmetro bom em termos de perigo para a intervenção urbana no formato da Semana da Arte contra a Barbárie. De qualquer

forma Córdula esclarece que por experiência certas precauções foram tomadas:

Américo Córdula: Nós fomos atrás de todas as autorizações, até porque a gente fez alguns cortejos que entraram pelos calçadões. Não tivemos problemas com isso e é interessante pensar que conseguimos essa autorização Municipal na época em que Hugo Possolo estava como Secretário de Cultura, ele é um colega, artista e tal, mas não sabemos se conseguiríamos essas autorizações se fosse algum bolsominion [sic.] que tivesse nesse cargo. O que me dá a impressão também é que o pessoal da força pública entendia que eram uns artistas que iriam cantar e, enfim, eles não estavam entendendo qual o real propósito, era muita coisa acontecendo. Tinha o pessoal de circo e no mesmo momento alguém lá com uma sanfona, então, para eles, me parece que ficou confuso o contexto real que era aquilo. Temos que considerar também que estávamos no centro da cidade, não estávamos na periferia e também não tinha uma algazarra, estávamos lá de certa maneira pacíficos, apesar do movimento e do barulho. Mesmo tendo ao nosso redor os moradores em situação de rua passando, também o pessoal do *crack* e eles participavam desses movimentos, não teve nenhuma repressão, inclusive a polícia uma hora veio perguntar se queríamos que tirassem eles de lá. Dissemos que não, se fosse para tirar, deveriam tirar a nós que estávamos no espaço deles. O pessoal da polícia entendia que eles estavam incomodando quando, na realidade, estávamos todos ali tentando incomodar. Na realidade, é fundamental perceber isso, essa questão do território deles, a gente está lá por uma semana, eles estão todos os dias.

ANEXO 5

Transcrição de trechos da entrevista concedida por Ygor Marotta, realizada pela plataforma *Google Meet* no dia 13 de março de 2021. Estiveram presentes os pesquisadores convidados: Sandro Cajé e Patrícia Faria.

Sandro Cajé: Eu queria perguntar a respeito da repercussão de seu trabalho aqui dentro do Brasil e fora. Você falou de Salvador e eu fiquei curioso para saber, por exemplo, como é o esquema de contratação, de remuneração, como são as relações comerciais que vocês têm com o pessoal de fora do Brasil e como é que é aqui dentro do Brasil? Se, por exemplo, não tivesse esse campo externo que possibilita você a viajar para fora, vocês teriam condição de sustentar esses projetos com o mercado aqui no Brasil?

Ygor Marotta: Desde que começamos com o VJ Suave, os primeiros quatro anos foram muito difíceis, eu tive o apoio dos meus pais e como eu era designer, na época eu tinha uns freelancer de design gráfico que conseguiam também bancar as contas do mês. Mas acreditando um pouco mais e gravando vídeos, fazendo fotos, tentando encaixar o trabalho, tentando buscar os festivais e mostrar em blogs, tentando difundir e entender seu conceito no sentido de que é algo que acontece na rua, é algo efêmero, e se não tem alguém que faça o registro, aquilo passou e logo logo vai ser esquecido. Nós tivemos muita ajuda do Sesc para criação do Triciclo e depois de gravarmos os curtas-metragens começamos a pensar em criar uma base móvel. Nós consideramos o Sesc como a nave-mãe da arte em São Paulo e, inclusive, no interior do estado. Nós nos apresentamos no Brasil inteiro e pensamos que sem o Sesc muita gente perde oportunidades. Nós temos um lado educativo e quando nos apresentamos nas instituições a gente oferece esse lado também para compartilhar um pouco das nossas técnicas e dos saberes, mas a tecnologia no Brasil é cara e é muito difícil ter acesso às tecnologias. E tem também a questão da obsolescência, em que seu computador de 5 em 5 anos os equipamentos já não atualizam mais direito. Também a vida útil dos projetores é curta, depois de um tempo precisa trocar as lâmpadas e é bastante doloroso gastar a grana assim.

A Cecília editou o vídeo da bicicleta, algumas cenas e ela colocou no Vimeo. Nem tínhamos escrito o texto ainda, nem tínhamos lançado ainda, mas estava no Vimeo, estava, portanto, online. Na manhã seguinte, acordamos com o Twitter bombando. Tinha um *link* para esse vídeo que estava dentro de um blog de arte e tecnologia, alguém achou esse vídeo da Cecília na internet, nessa mesma noite que a gente colocou, compartilhou num blog nos Estados Unidos, um dos maiores blogs de arte e intervenção urbana, criou uma postagem grande mostrando a cena. Esse ano conseguimos oito apresentações fora do país. Portanto, tem que ter esse trabalho de se mostrar para o mundo.

Sobre a intervenção com a colagem dos lambe-lambes em outros países, Ygor Marotta respondeu à pesquisadora convidada Patrícia Faria:

Ygor Marotta: Eu coleí em Portugal principalmente por conta da língua e tiveram mais países que eu coloquei, mas não não tem tanto impacto. Houve derivações dessa frase. Logo quando fizemos as primeiras intervenções, as pessoas começaram a bater fotos e então se espalhou muito pela internet. Com essa visualidade, muitas pessoas adaptaram, já tinham algumas versões em espanhol. Embora eles entendem o “mais” como milho, conseguem fazer essa nossa leitura. Eu mesmo depois adaptei o “Mais amor por favor” de forma digital e quando eu vou para fora do país e eu levo o triciclo normalmente, ou levo alguma coisa do VJ Suave, através da projeção eu tenho esses espaços para comunicar o que eu estava comunicando na rua com os cartazes. Isso acaba meio que traduzido na língua do lugar. Já fizemos na Rússia, na língua deles, na Espanha, em espanhol. Eu fiz um trabalho para o Google também. Na época das Olimpíadas, convidaram para traduzir um pôster em 10 línguas. Nós conseguimos simular o lambe-lambe de forma digital usando o computador, porque eles queriam pôsteres maiores e não dava para imprimir nesse estilo.

Sandro Cajé: Sobre essa *jam* que você relatou, reunindo várias pessoas para produção de um desenho, me fez lembrar daquela obra de Roy Ascott que é a “*La plissure du texte*” em que várias pessoas usam a internet para escrever um texto em

tempo real em vários dias e em vários lugares do mundo, interagindo e ajudando na escritura do texto. Então eu queria lembrar disso, me parece que esse evento que o Ygor fez usando o *Tagtool* e essa tecnologia em rede para produção de um desenho, talvez isso signifique um marco para um novo capítulo na história da arte também.

Ygor Marotta: Realmente cabe uma verificação disso. Na ocasião, fiquei muito impressionado, porque eles conseguiram criar um tipo de interatividade onde eu consigo desenhar com um amigo no Japão e a gente consegue projetar isso na Áustria. Então, eu penso, quando dentro da história da arte foi possível criar uma obra colaborativa com artistas em lugares diferentes? Eu acho que vocês talvez conheçam mais dessa parte da arte, mas para mim foi algo incrível, do tipo: a história da arte está acontecendo aqui hoje, nesses testes. Não sabemos direito como vai ser, vamos testar, vamos criar um vídeo experimental, vamos criar uma apresentação experimental onde vamos usar essas tecnologias e vamos aprendendo e isso, claro, vai evoluindo a arte. Eu acredito que sempre que tiver novas mídias, novos meios de se expressar a gente vai criar coisas novas.

Eu não imagino hoje em dia, em 2021, que a arte seja só quadros, nesses tempos em que podemos experimentar de tantas outras maneiras e possibilidades. Eu fiquei com esse lado digital muito forte porque talvez, dentro de mim já tem alguma coisa que aponte para isso. Eu cresci no cinema, meu avô tinha um cinema em Lorena, em Guaratinguetá e em Aparecida. Quando eu era criança, eu já não tinha mais meu avô, mas a gente sempre ia ao cinema, então hoje eu me pergunto se não acabei trabalhando na mesma coisa que meu avô trabalhava. Não é um cinema, mas usa do mesmo sistema de projetor para projetar as imagens na rua.