



**O MAIS PROFUNDO É
A FESTA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

THÁLITA MOTTA MELO

O MAIS PROFUNDO É A FESTA:

CARTOGRAFIAS DOS JOGOS PERFORMATIVOS E DA CARNAVALIZAÇÃO EM BELO
HORIZONTE APÓS A PRAIA DA ESTAÇÃO

BELO HORIZONTE

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

THÁLITA MOTTA MELO

O MAIS PROFUNDO É A FESTA:

CARTOGRAFIAS DOS JOGOS PERFORMATIVOS E DA CARNAVALIZAÇÃO EM BELO
HORIZONTE APÓS A PRAIA DA ESTAÇÃO

Tese apresentada à Escola de Belas Artes da
UFMG, como parte dos requisitos para obtenção
do título de Doutor em Artes. Área de
Concentração: Artes da Cena. Orientação:
Maurílio Andrade Rocha

BELO HORIZONTE

2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.03 M528m 2019	<p>Melo, Thálita Motta, 1989- O mais profundo é a festa [manuscrito] : cartografias dos jogos performativos e da carnavalização em Belo Horizonte após a Praia da Estação / Thálita Motta Melo. – 2019. 376 p. : il.</p> <p>Orientador: Maurílio Andrade Rocha.</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Arte – Aspectos sociais – Teses. 2. Arte – Aspectos políticos – Teses. 3. Performance (Arte) – Teses. 4. Arte e sociedade – Teses. 5. Arte – Belo Horizonte (MG) – Teses. 6. Artes – Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
-------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



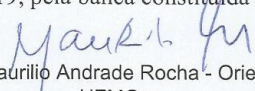
FOLHA DE APROVAÇÃO

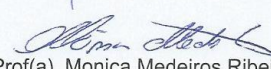
CARNAVALIZAÇÃO E PERFORMATIVIDADE NOS ESPAÇO PÚBLICOS DE BELO HORIZONTE

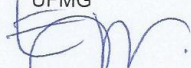
THÁLITA MOTTA MELO

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ARTES, como requisito para obtenção do grau de Doutor em ARTES, área de concentração ARTES, linha de pesquisa Artes da Cena.

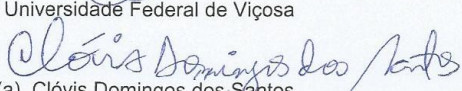
Aprovada em 22 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a). Maurilio Andrade Rocha - Orientador
UFMG


Prof(a). Monica Medeiros Ribeiro
UFMG


Prof(a). Eduardo Antonio de Jesus
UFMG


Prof(a). Christina Gontijo Fornaciari
UFV Universidade Federal de Viçosa


Prof(a). Clóvis Domingos dos Santos
UFOP

Belo Horizonte, 22 de fevereiro de 2019.

À Anderson Moreira, meu professor de história.

Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão
haveríamos de ficar tristes?
O mar da história
é agitado.
As ameaças
e as guerras
havemos de atravessá-las,
rompê-las ao meio,
cortando-as
como uma quilha corta
as ondas.

Vladimir Vladimirovich Mayakovsky Rússia, 1893-1930

(Trecho do poema "E então, que quereis?" Citado por Dilma Rousseff em seu pronunciamento após o *Impeachment*)

AGRADECIMENTOS

Sem as noções advindas de um fazer coletivo, em ser, estar e partilhar um *outro* mundo *neste*, dos encontros nas ruas com as *communitas*, cenas, movimentos, festas, todos convidando a *agir conjuntamente*, a imaginar conjuntamente, sonhar, possibilitar uma cidade que, por entre camadas de cidades, *brinca de tomar lugar*, e que junto, desafia os nossos tempos de clausura voluntária, como nos *shoppings centers*, nos condomínios de segurança máxima, nas blindagens dos carros de passeio, todos confinados em suas comunidades de solidão e tédio.

Sem tais noções, advindas dos que ainda insistem em realizar na festa a utopia de proximidade, como na cidade experimental do carnaval, dos bons encontros cartográficos, dos artistas e agentes culturais que estão interessados em radicalizar a partilha do sensível, dos que doam suas vidas pela construção do bem comum, como nas lutas por reforma agrária neste país, dos pensadores que não deixam de pensar o desejo em escala coletiva, ainda que saibam de seus perigos. Sem essas noções, sem tais narrativas e encontros cartográficos, restaria apenas o oco do oco da utopia.

Por isso, esta é uma tese de coletividades, foi produzida nos encontros, nas esquinas, nas encruzilhadas, por entre as multidões, ainda que a escrita seja, inevitavelmente, solitária. Há uma multidão a ser agradecida!

Primeiramente, agradeço ao meu orientador, Maurílio Rocha, que há 6 anos, entre o mestrado e o doutorado, vem confiando nesta jovem pesquisadora, não tão mais jovem assim, como em 2012, ao iniciarmos essa jornada.

À Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, essa gigante, que me possibilitou continuar os meus estudos, com seu ensino gratuito e de qualidade. Vida longa!

À banca de qualificação: Mônica Ribeiro, Eduardo de Jesus e Tânia Alice, por suas considerações que impactaram positivamente neste trabalho, tamanha generosidade.

Aos entrevistados que doaram tempo e palavra, que iluminaram os caminhos da pesquisa: Belisa Murta, Rafael Lucas Bacelar e Guilherme Morais.

Aos grupos de pesquisa, time de leitores e amigos debatedores, que tanto contribuíram para que a pesquisa avançasse com mais força ao longo desses quatro anos: Clóvis Domingos, Altemar di Monteiro, Marcelo Rocco e Isaque Ribeiro do Terreiro de Pesquisa, a querida Elisa Campos e pesquisadores do Grupo LEVE/UFMG, ao Coletivo Transborda, onde pude experimentar um tanto de coisa que aprendi na pesquisa, à Ana Baltazar e Louise Ganz pelo Terra Comum, à *Toda Deseo* pela oportunidade de debater no “chá das primas”, à MASTERPL a n o pela imensa contribuição e trocas ao longo dos anos, à Ana Roberto pela leitura generosa, à Pedro Pedro, Carol Mattos, Matheus Matheus com quem pude dividir o teto, as crises e as questões da pesquisa mais de perto, à Afonso Sepulveda e Ana Rita Nicoliello pela grande ajuda nas revisões, à Érika Rohlf e Clara Brandão pela grande ajuda nas traduções, às amigas doutorandas com quem dividi as dores e as delícias de estar no mesmo barco: Mirela Ferraz e Fernanda Dusse, aos amigos que fizeram torcida quando a peteca caía e com quem troquei figurinhas da pesquisa: Raquel Castro, Ana Haddad, Nina Caetano, Paulo Maffei, Luciana Brandão, Bruna Toledo, Alessandra Britto, Ana Alvarenga, Cássia Maria Monteiro, Lou Xavier, Grazzi Medrado, Marcos Coletta, Ricelli Piva, Maria Luisa, Lui Rodrigues, Priscila Monteiro, Michelle Bernardino, Camila Botelho, Letícia Ferreira, Carol Macedo, Yonanda Santos e Sost Reis. Obrigada pelas mãos dadas!

À minha mãe por ter ensinado a persistir em tempos difíceis. Seguimos...

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa cartográfica a partir do “destampe” imaginativo da *Praia da Estação* (2010), em que as substâncias contidas na carnavalização compõem as *cenas* performativas em seu tempo recente – festas, performances, blocos, *communitas*, duelos. O trabalho refletiu sobre os denominadores estético-políticos comuns às cenas cartografadas, tais como as substâncias da alegria, do riso, do jogo, descritos como modos de *brincar de tomar lugar* em algumas camadas da cidade de Belo Horizonte. Todas estas substâncias da carnavalização foram percorridas, como em espiral, para compor a ideia de *jogos performativos*: A alegria como estratégia de perseverar na existência, a festa como modo de performar a alegria dos corpos políticos, o riso como nascente do oceano da carnavalização, a carnavalização como fenômeno da praça pública, a praça pública como síntese das cidades ocidentais, o lúdico como política de resistência nas cidades, o jogo como estruturação social do lúdico, a estrutura ritual do jogo como estética performativa, o jogo performativo dos corpos políticos na cidade: alegria, festa, riso, cidade, ludicidade, performance e política. Mediante a escolha da cartografia como método, as curvaturas da espiral foram se dando processualmente em direção também ao método da bricolagem, a partir dos recortes heteróclitos, dos encontros com os movimentos, com os atores culturais, *performers*, festas, ligados, direta ou indiretamente, pela recente carnavalização após a *Praia da Estação*, ou que me fizeram aproximar pela vivência das ruas da cidade a partir dela; com isso, apresenta uma metodologia híbrida. Ao final, o trabalho busca tecer uma conclusão a partir do revés da performatividade, ao cartografar a estetização da política e a politização da arte produzida a partir do golpe político-midiático no Brasil recente, de modo a pensar este trabalho à contrapelo.

Palavras chave: carnavalização, performatividade, jogo performativo, *communitas*, multidão.

ABSTRACT

The present thesis is a cartography research that initiates from imaginative breach of *Praia da Estação* (2010), in which the substances belonging to the process of Carnival creates the performative *scenes* in its current period of time – parties, performances, Carnival blocks, *communitas*, duels. This thesis reflects on the aesthetic and political denominators shared by the mapped scenes, such as the substances of joy, laughter, play, described as forms of *roleplaying* in some layers of the city of Belo Horizonte. All these substances of the process of Carnival were followed, like an a spiral, to compose the idea of *performative plays*: the joy as a strategy to persevere while existing, the party as a form of performing the joy of political bodies, the laughter as the ocean spring in the process of Carnival, and the process of Carnival as a public space phenomenon, and the public space phenomenon as a synthesis of occidental cities, the playful as resistance politics, the play as the social structuring of the playful, the ritual structure of the play as a performative aesthetic, the performative play of political bodies in the city: joy, party, laughter, city, playfulness, performance and politics. Through the choice for cartography as a method, the curvatures of the spiral were formed in a process towards the *bricolage* method, starting from the heteroclite cutouts, from the gathering with the movements, with cultural agents, performers, and the parties connected directly or indirectly with the process of Carnival after *Praia da Estação*, or with the ones that made me come closer with the city experience; and so, this thesis presents an hybrid methodology. At last, this thesis weaves a conclusion from the setback of performativity, while it maps the aestheticization of politics and the politization of art produced since Brazil's recent political and media-influenced coup, in a way to propose the dissensual aspect of this thesis.

Key-words: Carnival, performativity, performative play, *communitas*, crowd.

LISTA DE IMAGENS

- IMAGEM 1: Os caminhos de Tulipa por Tom Flores | Fonte: Instagram @luisdflores
IMAGEM 2: Arte MONSTRAP I e n a | Fonte: MASTERP I a n o
IMAGEM 3: No porrrn_Coletivo Transborda I | Fonte: Carlos Oliveira
IMAGEM 4: No porrrn_Coletivo Transborda II | Fonte: Carlos Oliveira
IMAGEM 5: Dudx na MONSTRAP I e n a. Fonte: Gabriel Augusto
IMAGEM 6: Willaqueer na MONSTRAP I e n a | Fonte: Gabriel Augusto
IMAGEM 7: MONSTRAP I e n a | Fonte: Gabriel Augusto
IMAGEM 8: Mikatreta 2018 | Fonte: Luis Gustavo
IMAGEM 9: Trio elétrico Mikatreta 2018 | Fonte: Belisa Murta
IMAGEM 10: Convite para um encontro no *Parakultural*, Buenos Aires. 1986 | Fonte: Red Conceptualismos del Sur
IMAGEM 11: Madres de plaza de mayo | Fonte: médium.com
IMAGEM 12: Mães na praça de Maio, 1977 | Fonte: Periodismo popular
IMAGEM 13: H.I.J.O.S | Fonte: Resumen Latinoamericano
IMAGEM 14: The four seasons de Giuseppe Arcimboldo, 1573 | Fonte: Commons Wikimedia
IMAGEM 15: Jogos infantis, Peter Bruegel, 1560 | Fonte: Google Arts e Culture
IMAGEM 16: Atelier populaire | Fonte: Google Arts e Culture
IMAGEM 17: Valie Export em *TAP and TOUCH Cinema*. 1968 | Fonte: MoMa Archives
IMAGEM 18: Melindrosa | Fonte: Ana Luiza Santos
IMAGEM 19: Alto da Rua Complain | Fonte: Charles Marville, 1877
IMAGEM 20: Campo de Marte em Paris | Fonte: Wikimedia Commons, 2007
IMAGEM 21: Feira Hippie na Praça da Liberdade | Fonte: Feira Hippie Virtual
IMAGEM 22: Fotografia de José de Medeiros de crianças cariocas | Fonte: O olho da Rua
IMAGEM 23: Jugando a la guerra (Guadalajara, 1936) de Agustí Centelles | Fonte: Mdig
IMAGEM 24: Crianças brincando em Manchester, 1964 | Fonte: Shirley Baker
IMAGEM 25: Comunicado Dadá | Fonte: Walkscapes
IMAGEM 26: Dada is Everywhere | Fonte: Fluxus Colection
IMAGEM 27: Crianças brincando em Nova York, por Todd Webb | Fonte: NY Times
IMAGEM 28: The Naked City | Fonte: Guy Debord
IMAGEM 29: Carnaval não é caso de polícia (2018). | Fonte: Estado de Minas
IMAGEM 30: Duelo de Mc's | Fonte: Pablo Bernardo
IMAGEM 31: "Passinho foda" | Fonte: Youtube
IMAGEM 32: Cartaz/colagem e síntese da penúltima festa DENGUE | Fonte: Guilherme Morais
IMAGEM 33: BH VOGUE FEVER – Ball do fim do mundo I | Fonte: Bruna Brandão
IMAGEM 34: BH VOGUE FEVER – Ball do Fim do Mundo II | Fonte: Bruna Brandão
IMAGEM 35: Duelo de Vogue / Duelo de Mc's #1 | Fonte: Bruna Brandão
IMAGEM 36: *No soy um maricón* | Fonte: Sou BH
IMAGEM 37: Líderes de torcida e Cristal Lopes | Fonte: Gaymada
IMAGEM 38: Ed Marte e Líderes de torcida | Fonte: Gaymada
IMAGEM 39: Capas das revistas TIME, National Geographic, Newsweek
IMAGEM 40: *Faces* de Philippe Bazin. Fonte: diversos
IMAGEM 41: Série Profecias de Randolpho Lamonier, 2018 | Fonte: Randolpho Lamonier

SUMÁRIO

1. Introdução.....	4
1.1. O labirinto e a cidade.....	11
1.2. O cotidiano, <i>nosso ouro desprezado</i>	15
1.3. Cartografar luminescências.....	19
1.4. A tese como labirinto.....	23
1.5. O pesquisador como bricoleur.....	28
2. Da alegria, o impossível.....	30
2.1. A euforia das emoções-choque.....	30
2.2. Orgia e alegria do <i>homo eroticus</i>	37
2.3. Da alegria como estratégia, a festa <i>techno</i>	44
2.3.1. Primeiras <i>vibes</i>	44
2.3.2. A <i>cena clubber</i>	52
2.3.3. Quem odeia a Masterp I a n o?.....	56
2.3.4. Pelo direito de ser um monstro.....	66
2.3.5. Deus me livre de <i>techno</i> no carnaval.....	74
2.3.6. Desbunde: as estratégias da alegria na ditadura argentina.....	76
3. O riso como gesto.....	86
3.1. Mitos de origem.....	86
3.2. O grotesco e a carnavalização.....	93
3.3. O riso como precipício.....	99
3.4. Alegria e <i>multitudo</i> : a carnavalização e a multidão.....	103
4. A cidade <i>in festa</i>	120
4.1. As praças como síntese das cidades.....	120
4.2. Jogar a cidade.....	136
4.2.1. O <i>flaneur</i>	140
4.2.2. A deambulação.....	144
4.2.3. Situações.....	152
5. O jogo performativo.....	165
5.1. O tempo é uma criança que brinca.....	165
5.2. Quem tem medo do corpo político?.....	174

5.2.1. <i>SOMOS MUITAS</i>	174
5.2.2. <i>hommo ludens</i> : “jogo-festa-rito”.....	176
5.2.3. Da performatividade do jogo.....	182
5.3. Jogos performativos de Duelo.....	196
5.3.1. Duelo de Mc’s.....	196
5.3.2. Disputa Nervosa – Batalha de passinhos.....	198
5.3.3. Duelo de Vogue.....	203
5.3.4. Mistura de Duelos.....	213
5.4. <i>A gaymada</i> da Toda Deseo: carnavandalização.....	220
6. Gente é pra brilhar.....	232
6.1. Solar.....	232
6.2. Vagalumes.....	237
6.3. Realce!.....	243
6.4. A multidão incandescente.....	259
6.5. Uma antena parabólica na lama: Mangubeat.....	267
6.6. A chama do comum.....	284
6.7. O lusco fusco das Communitas.....	290
7. Derradeiro ra ra ra.....	303
8. Referências.....	322
9. Anexos.....	334

1. INTRODUÇÃO

“Pipoca ali, aqui, pipoca além
Desanoitece a manhã
Tudo mudou”

Caetano Veloso

Nasci em 1989, quase exatos dois meses antes da queda do muro de Berlim. Muito longe dele aqui nos trópicos, no interior dos interiores da América Latina, o Sul do mundo do lado de cá. Estive apenas dois meses no mundo moderno, segundo marcam alguns teóricos, inaugurada na existência sendo contemporânea à chamada pós-modernidade que, desde então, vem me assombrando à medida que se desenvolve, afinal de contas, olho no espelho e me reconheço nela, em sua sombra, em sua luz difusa, ainda que jovem, a meu tempo.

No mesmo ano no Brasil, digamos, antes do início da pós-modernidade, entra em circulação a unidade monetária do cruzado novo; é inaugurado o Memorial da América Latina, idealizado por Darcy Ribeiro e projetado por Oscar Niemeyer; Paulo Tarso Flecha de Lima assina em Havana, Cuba, na embaixada vietnamita, um documento que estabelece relações diplomáticas com o Vietnã; é fundada Palmas, capital do Estado de Tocantins.

Depois da queda do muro: O voo Varig 254 cai na floresta amazônica, próximo a São José do Xingu e mata 13 pessoas; o Presidente José Sarney sanciona a lei do divórcio, reduzindo o prazo de separação; são realizadas as primeiras eleições diretas desde 1960 no Brasil, na disputa presidencial entre Lula e Collor, o segundo é eleito o 32º presidente do Brasil.

Brincadeiras à parte, o mundo parece ter ficado mesmo mais complexo, “de cabeça pra baixo” segundo os mais conservadores, que talvez também não estivessem entendendo nada, mas que sentiram que algo havia se deslocado, perdido algumas de suas referências. Os mais progressistas cantaram que “o sonho acabou”, ficaram todos niilistas por um tempo, ao que nos contam as canções, nossa escola sensível.

Nasci junto com a onda tentando não tomar um belo caldo, porque surfar na crista da pós-modernidade é para poucos. Do interior dos interiores, vim depois de “estudada”, morar na capital dos interiores – a roça grande – como muitos dizem, para tentar como muitos a sorte de poucos. Ainda em processo das tentativas de não tomar um belo caldo do tsunami que virou “isso tudo que está aí”, com o perdão do bordão, nesse imenso “salve-se quem puder!” que fizeram da América Latina e de suas veias abertas.

O presente trabalho ocorre como um desdobramento da minha dissertação de mestrado defendida em 2014 e intitulada “Praia da Estação: Carnavalização e Performatividade” também sob orientação do Pr. Dr. Maurílio Rocha.

Ao iniciar o processo de imersão no movimento *Praia da Estação* em 2012, em paralelo à minha chegada como residente em Belo Horizonte, passei pelos movimentos chamados de “jornadas de junho” em 2013, e ao processo de intensa participação na FUNARTE Ocupada em 2016. Guardados à complexidade de cada um, tais passagens, que foram também situações-limites no marco histórico recente, compõem parte do imaginário e da subcartografia neste texto, como nebulosas.

São entendidos aqui como momentos de “destampe¹” do imaginário coletivo em uma das camadas da cidade, que, complexos como a abertura da caixa de Pandora, proporcionaram encontros e processos entre artistas, ativistas, anarquistas, atores culturais diversos, que formaram redes independentes de ação, de ocupação, de pensamento entre arte e política, assim como alguns reveses. E ao acompanhá-los de perto, me perguntei sobre os denominadores comuns acerca das linhas, um tanto quanto rizomáticas, que vem se estabelecendo, se entrelaçando e se tensionando desde a *Praia da Estação*.

Tais linhas – agrupamentos, *communitas*, coletivos, festas, performances, carnavalizações – tem construído um saber-fazer com produções estético-políticas muito particulares – *cenar* – mas que parecem ter criado um novo envolvimento com os espaços urbanos da cidade desde a *Praia da Estação*,

¹ Inspirada em Peter Pal Pelbart em *Carta aberta aos secundaristas*.

construídos nos afetos da alegria, apesar da necessidade de resistência à processos hegemônicos do uso social dos espaços e dos interesses do Estado-capital.

A *Praia da Estação* tem sido um acontecimento performativo em resposta às tentativas de privatização do uso da Praça da Estação, a partir do decreto do então prefeito Márcio Lacerda, que ao final de 2009 estabelecia a proibição de eventos de qualquer natureza na praça e, com novos adendos, normatizava o uso a partir do pagamento de diárias exorbitantes.

Com isso, começaram os chamados aos banhistas das alterosas para que ocupassem conjuntamente a praça, convocando o imaginário da cultura de praia, a partir da partilha dos signos, gestos e vestuário. À medida que vêm sendo incorporados também signos, gestos e vestuário carnavalescos, ocorre um movimento de hibridação entre banhistas e foliões, o que impacta e gesta, de certa forma, o carnaval de rua que cresce exponencialmente a cada ano e em tantas esquinas em Belo Horizonte.

Ao longo dessas esquinas, deparei-me com algumas encruzilhadas interdisciplinares, pela necessidade de ampliar o olhar a outros campos do saber para entender os processos aos quais venho propondo acompanhar e cartografar, processos que são vividos efemeramente, mas que pela repetição constroem, em boa parte, campos de força subjetivas, e que desaguam em acontecimentos performativos de naturezas diversas.

Por isso, são diversas as bibliografias e os campos do saber aqui utilizados, entre filosofia, sociologia, urbanismo, teorias da performance, linguística e antropologia, mas como suportes ao pensamento estético e em arte e cultura, sobretudo quando pensadas juntamente ao seu denominador comum, a *carnavalização*, que aqui procuro tomar como parâmetro, em seu espectro teórico e fenomenológico, a partir de Bakhtin.

A carnavalização como uma linha em todo horizonte da tese. Ora aproximada, ora distanciada, mas sem deixar de ser negociada a partir de outros entendimentos conceituais. O que na escrita e na organização da tese ocasionou um movimento espiralar e as vezes labiríntico, porque assim foram tanto a caminhada pelos movimentos vividos, em esquinas concêntricas, quanto a caminhada conceitual, que ao girar em torno das substâncias da carnavalização

– alegria, riso, comicidade, praça como síntese espacial, precariedade, multidão e povo, jogo performativo – proporcionou encontros teóricos pouco ortodoxos, um tanto curvos, mas importantes para que fosse possível chegar mais perto de entender a complexidade do que está em jogo.

Todas essas substâncias da carnavalização foram percorridas como em espiral, partindo da alegria em Espinosa e passando pelas festas locais em relação com acontecimentos anteriores e mundiais, para compor a complexidade dos *jogos performativos*, o que até então observo como fenômeno estético da encruzilhada entre carnavalização e performatividade, de modo mais sofisticado, estruturado e também por isso, um tanto frágil, como a fragilidade em sobrevivência latente e pulsante dos vagalumes de Didi-Huberman.

A alegria como estratégia de perseverar na existência, a festa como modo de performar a alegria dos corpos políticos, o riso como nascente do oceano da carnavalização, a carnavalização como fenômeno da praça pública, a praça pública como síntese das cidades (ocidentais e ocidentadas²), o lúdico como política de resistência nas cidades, o jogo como estruturação social do lúdico, a estrutura ritual do jogo como estética performativa, o jogo performativo dos corpos políticos na cidade: alegria, festa, riso, cidade, ludicidade, performance e política, eis o movimento espiralar até então.

Trata-se de uma pesquisa que se propôs a um estado de devir, mediante a escolha da cartografia como método. As curvaturas da espiral foram se dando processualmente, a partir dos encontros com os movimentos, com os atores culturais, performers, festas, ligados, direta ou indiretamente, pela recente carnavalização após a *Praia da Estação*, ou que me fizeram aproximar pela vivência das ruas da cidade a partir dela.

Assim, dos encontros cartográficos, acompanhando os processos desde 2012, simultaneamente ao processo íntimo de conexão com a cidade, fui dobrando as esquinas desse labirinto vivo e mutável, atenta às potências performativas dos corpos nos lugares, jogando junto quando possível, formando

² Termo advindo da noção de “sujeito ocidentado” em Lacan, que se refere: “Nos anos 70, Leyla Perrone-Moisés extraiu do texto de Lacan, “Lituraterra”, a versão do “sujeito ocidentado” e mostrou que o acidente do Ocidente localiza-se na fratura entre o sujeito e o objeto, entre a ciência e a metafísica, entre o intelectualismo e o sentimentalismo, e que essa fratura atravessa toda a poética pessoana.” (VIEIRA, 2006, p. 134)

ao final, não uma cartografia, mas uma espécie de bricolagem na escrita, nos objetos coletados pelo caminhar, pelo jogar, pelo observar, inicialmente pelas práticas locais, mas de modo a “bricolar” também agenciamentos de outros espaços e tempos que não o aqui e o agora, rompendo um pouco com a lógica da cartografia que inicialmente me propus.

Por isso, enquanto método incorporado, inicialmente com um olhar cartográfico, logo me entendi mais como uma pesquisadora *bricoleur* do que uma cartógrafa, ainda que ambos os processos estejam presentes e convivam, quase a mesma lógica ao caminhar.

A produção da escrita foi assim impactada por esse método aberto ao que viria, menos armado, com menos hipóteses e mais encontros provocadores, vibrando na lógica um pouco mais fragmentada do labirinto, da colagem de ideias interdisciplinares, coletas de materiais jornalísticos, rastros das mídias alternativas, convívio cotidiano com a matéria viva e pulsante dos movimentos, lastros históricos que oferecem mais distantes as histórias de outros vagalumes carnavalizantes.

Há, por fim, mais a lógica de uma montagem heteróclita, como na bricolagem, e da reflexão teórica tecida a partir dos encontros desses materiais heteróclitos, em um esforço para achar boas conversas, conversas com teóricos de hoje e de séculos atrás, também “bricolados” no presente documento, mas que não deixam de compor uma relação possível por meio das substâncias aqui entrepostas.

Há entre os teóricos abordados uma relação de tensão com a pós-modernidade, ainda que sejam anteriores a ela. Tais tensões são pressupostas para algumas desconstruções. Nas entranhas do labirinto teórico, seria possível distinguir, como em uma estrutura espiral de DNA, o que sustenta a estrutura singular das cadeias de ligação. É, de um lado, a carnavalização e, de outro, a performatividade, formando na encruzilhada mais complexa o jogo performativo, após passar pelas outras substâncias em composição. Apesar de serem menos estáveis e mais abertas que a estrutura universal do DNA, mas como tal, mantém-se as formações singulares na cosmogonia genética da tese, ou assim se propõe.

Como o labirinto é complexo, para se compor a bricolagem genética da tese, foi preciso fazer escolhas dentro do amplo prisma de manifestações da *cena* local, tais escolhas se deram: pela aproximação com o universo *queer*, inicialmente, como no caso da MASTERP I a n o, do *Duelo de Vogue* e da *Gaymada*; pelo entendimento das potências de jogo dos corpos políticos em resistência no *Duelo de Mc's* e na *Batalha de Passinhos* e a espacialidade praticada no Viaduto Santa Tereza, ambas manifestações que conheci por meio de desdobramentos da *Praia da Estação*, mas que são independentes dela.

Passei também pelo furacão que tem sido o Carnaval de Rua desde 2010, ainda que rapidamente, porque por sua diversidade não seria possível neste trabalho abarcar toda a sua dimensão – afinal, cada bloco é um universo – mas fazer uma bricolagem do que foi permeado durante o estado cartográfico em 2018, a partir das anotações em diários após cada experiência, em anexo, quando fui em direção aos blocos que, seja pelos atores culturais ou pela performatividade, são entendidos como frutos do destampe da *Praia da Estação*.

Se o disparo para o devir inicial da pesquisa era perceber os denominadores comuns entre as cenas cartografadas, comum também no sentido amplo do imaginário construído sobre o “bem comum” após a *Praia da Estação*, não foi no intuito de apagar as diferenças, até porque são tão evidentes que não seria necessário ou possível; mas como modo de compreender como a propulsão performativa alcança e forma os imaginários estéticos de ocupação dos espaços públicos em Belo Horizonte, como se mesclam, como se dissolvem, como são potentes, como são frágeis.

Em conclusão, os denominadores comuns – do bem comum e de seus imaginários diversos – passam pelo estado de alegria (ativa ou passiva) dos *corpos em festa*, de sua condição de vagalumes dada à sobrevivência a hegemonia, da ludicidade ao jogo como poéticas políticas, da re-existência dos corpos políticos já que se tratam das linhas de frente em um estado de exceção, do impulso democrático frente ao valor de uso dos espaços públicos, da carnavalização como subversão da linguagem oficial e criação de uma segunda via de mundo performada.

Assim como da continuidade e ritualidade dada pela repetição nunca *mesma* dos acontecimentos, do *agir conjuntamente* para construir a cena

descentralizada e de modo autônomo, dos riscos de cooptação e esvaziamento por parte das grandes corporações.

Ao mesmo tempo, da necessidade em fomentar financeiramente à medida em que a cena cresce e o poder público não fornece condições. Da perseguição policial em maior ou menor grau de acordo com a vulnerabilidade do agrupamento dos corpos políticos, a vulnerabilidade de tais cenas em um estado de exceção eminente, a dança e/ou algum entorpecimento dionisíaco dos corpos, pelo ato performativo de *tomar lugar* (...).

Parte das imagens que se encontram ao longo do trabalho não são de ordem meramente ilustrativa, mas preservam alguma autonomia poética ou algum alinhamento conceitual com as nebulosas da pesquisa e, por isso, são acontecimentos em si mesmas.

Em conclusão, no “Derradeiro ra ra ra”, são trazidas em primeiro plano uma sequência de cartografias, dentre atos de fala, performances coletivas, intervenções urbanas, coreografias e bordões. O revés performativo, à contrapelo do que foi elencado ao longo do trabalho, em seu polo afirmativo, a fim de iniciar um pensamento que possibilite a conclusão dessa jornada sem esconder o fel do nosso tempo, que reflita o tempo.

Esse gosto amargo, a que remontei como uma cartografia performativa do golpe no país do carnaval, tem aspectos de carnavalização, se utiliza da linguagem popular, mas a sensacionaliza, de modo a reduzir toda e qualquer potência carnalizadora que se possa ambicionar, pois, concluo a partir de Oswald de Andrade, a substância mínima não lhes resta, desde que “a alegria é a prova dos nove”.

1.1 O labirinto e a cidade

(...)

Agora coleciono cacos de louça
 quebrada há muito tempo.
 Cacos novos não servem.
 Brancos também não.
 Têm de ser coloridos e vetustos,
 desenterrados — faço questão — da horta.
 Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
 restos de flores não conhecidas.
 Tão pouco: só o roxo não delineado,
 o carmezim absoluto,
 o verde não sabendo
 a que xícara serviu.
 Mas eu refaço a flor por sua cor,
 e é só minha tal flor, se a cor é minha
 no caco de tigela.

O caco vem da terra como fruto
 a me aguardar, segredo
 que morta cozinheira ali depôs
 para que um dia eu o desvendasse.
 Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
 por todos da família. Bichos pequeninos
 fogem de revolvido lar subterrâneo.
 Vidros agressivos
 ferem os dedos, preço
 de descobrimento:
 a coleção e seu sinal de sangue;
 a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
 Escondo-a de José, por que não ria
 nem jogue fora **esse museu de sonho.**

(C.D. de Andrade – Coleção de cacos)

“O museu é o mundo” já dizia Oiticica ao sabor do cotidiano incorporado no samba e na ginga dos labirintos urbanos. Ora, cidades – umas mais que outras – parecem mesmo se tratar de labirintos, que entendo como acasos sucessivos, recortes e brechas que se abrem à medida que se perde. E como labirintos, as cidades são vertiginosas, por menor que sejam, ainda que tentem reduzi-la à sua potência mais pobre: a da funcionalidade.

Não é novidade que as cidades modernas foram construídas para serem

funcionais, escoar o lucro, reduzir as complexidades políticas e minimizar a imprevisibilidade. O que não as torna necessariamente mais simples e seguras: eis a tensão nos trópicos. Não há um abismo que nos divide, mas um abismo que nos cerca, como mostrou a poeta Wislawa Szymborska. Os que o vêem, agem conjuntamente:

"Diante do perigo, a holotúria se divide em duas:
deixando sua metade ser devorada pelo mundo,
salvando-se com a outra metade.

Ela se bifurca subitamente em naufrágio e salvação,
em resgate e promessa, no que foi e no que será.

No centro do seu corpo irrompe um precipício
de duas bordas que se tornam estranhas uma à outra.

Sobre uma das bordas, a morte, sobre outra, a vida.
Aqui o desespero, ali a coragem.

Se há balança, nenhum prato pesa mais que o outro.
Se há justiça, ei-la aqui.

Morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida.
Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou.

Nós também sabemos nos dividir, é verdade.
Mas apenas em corpo e sussurros partidos.
Em corpo e poesia.

Aqui a garganta, do outro lado, o riso,
leve, logo abafado.

Aqui o coração pesado, ali o Não Morrer Demais,
três pequenas palavras que são as três plumas de um voo.

O abismo não nos divide.
O abismo nos cerca."

Nas cidades neoliberais, ainda com mais radicalidade, tenta-se tornar a experiência urbana mais controlada, dissolver o labirinto, tampar o imaginário coletivo em sua produção singular de novas formas de afecção, que não apenas tais afetos tristes. Na lógica neoliberal, a precariedade – o abismo – do outro não é entendida como o abismo nosso. As bordas se estranham.

. Viver assim o anti-labirinto, um manifesto não escrito – nem foi preciso – da cidade neoliberal, da vida neoliberal. Viver a utopia do hábito, da não afecção. Esvaziar-se de vertigem e por fim, tornar-se também um *hábito*, um subproduto do individualismo burguês.

Tornar-se um hábito, ousar, seria chegar ao estágio máximo de condensação do cotidiano, prensar o desejo até que ele caiba em uma carteira, prensar o tempo no trabalho explorado do outro, perder os direitos mínimos à uma vida digna. Que vidas são passíveis de luto? – Pergunta-nos Butler. É a vida tornada precária ao seu máximo, ainda que nas produções de subjetividades do capitalismo cognitivo. É preciso morrer estritamente o necessário, diz a poeta, e renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou.

Tornar-se um hábito, seria, ainda, evitar qualquer contaminação com os desvios de rota, resistir aos encontros vagabundos, a efervescer o *corpo em festa*, aos ventos da preguiça e sobretudo evitar a inércia perigosa da pausa. O que poderia abrir brecha para todas as situações labirínticas que o cotidiano oferece. Imagine se em cada praça fizemos uma praia imaginária? Em as *idades Invisíveis*, Ítalo Calvino escreve sobre o medo e o desejo:

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (CALVINO, 1990, p.44)

É certo que há muitas cidades dentro de uma única, centro e periferia não são instâncias estáticas, são labirintos a seu modo. Local e global são perspectivas cada vez mais embaralhadas e multifocais, deglutidas e antropofagizadas, na melhor das hipóteses, colonizadoras, na pior.

A cidade é o recorte que se faz dela: por onde vamos, o que vemos, quem encontramos, como somos afetados, como nos locomovemos, os rastros que deixamos, como habitamos, como podemos habitar, onde evitamos, se podemos evitar: tudo faz parte da bricolagem cartográfica diária que passa pela

experiência de ser e estar na cidade e, por isso, ela não se reduz a nenhum projeto urbano.

E aqui, neste trabalho, falo de recortes de cidade, os recortes que habito, por onde passo, ao encontros-cartografias para enfim montar a bricolagem da pesquisa. Um pouco da ordem dos cacos e dos acasos.

O acaso, assim como o encontro, acontece quando há fresta, quando há passagem (espaço tempo) e percepção (tempo espaço), ou seja, o acaso acontece na vértebra mais vadia. O que vai de retorno a Hélio Oiticica, ao mundo como museu, à vida como obra, ao cotidiano como linguagem, aos desvios como meta, ao acaso como metodologia, à arte como percurso, à arqueologia como experiência estética, à coleção de cacos de Drummond, seu *ouro desprezado*.

1.2 O cotidiano, *nosso ouro desprezado*

Mas “embaixo” (down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, Wandersmänner (homens migrantes), cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem, tem dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 1998, p. 171).

O cotidiano, a ginga entre as coisas, os corpos, o tempo e o espaço, de um texto urbano configurado a partir dos corpos ordinários da cidade e mediados por temporalidades sobrepostas, como na esteira de Certeau, fica por vezes em nosso imaginário acadêmico como um conceito abstrato. Gosto de pensar também o cotidiano como uma grande e suntuosa tessitura de fios das mais diversas espessuras, materialidades e formas, o que ocasionaria em um sem-limites de cruzamentos diversos, assim como possibilitaria pensar em toda tensão dessa costura em rede, em tantas forças que disputam entre si os espaços vazios da teia que não para de se formar e se sobrepor, cada fio em sua velocidade, peso e poder. Não existe vazio de poder, lembram-nos os mais velhos.

Os fios do concreto, os fios dos automóveis, os fios dos *homens lentos* de Milton Santos, os fios das operações ilícitas no submundo, das putas, dos ambulantes, dos operários, dos velhos que ousam cruzar os grandes centros, os fios das crianças cada vez menos brincantes nas ruas, os fios do mercado imobiliário, das ações, das especulações, gentrificações, os fios da resistência que persistem em compor essa teia complexa do cotidiano das cidades, alguns mais outros menos visíveis, alguns mais frágeis que outros, alguns mais perenes, outros mais efêmeros, como são os fluxos.

E para tornar todo esse sistema possível, ainda que supostamente caótico, são instauradas as forças *biopolíticas*, panópticos³, as regras tácitas que não são forjadas no olho do furacão dos grandes centros, mas cada vez mais dispersas em “cidades administrativas”, no caso do poder público e local, ou em cúpulas internacionais transitórias, no caso do poder econômico transnacional, de ordem global.

Na superfície da cidade parece existir muito mais o império da ordem do que da entropia, como nos habituamos a pensar. “É que desorganizando, posso te organizar” – ao inverso de que propõe o *Manguebeat* de Chico Science.

O caos a ser orquestrado sempre com alguma finalidade lucrativa, a curto ou a longo prazo. “Desculpem o transtorno, estamos trabalhando por você” / “Evite transitar nesse local em caso de chuva forte” são pequenas amostras de como tratar transtornos causados pelo planejamento urbano com resoluções institucionais cirúrgicas ou como na segunda, por meio da máxima: quem avisa, amigo é! Pequenos toques de recolher inseridos no cotidiano da cidade.

O que quero dizer é que mesmo a sensação de desordem na cidade é provocada em função de um espetáculo previamente instaurado, mesmo a violência em determinados pontos é orquestrada para manter a lógica pendular de valorização e desvalorização na cidade, em que centro e periferia estão sempre em jogo. Isso para dizer apenas do jogo de poder nas cidades.

A marginalidade é conduzida para agenciar o mecanismo de controle mais barato em nossa sociedade pós-moderna: o medo, ou como diz Bauman, a sensação de insegurança.

Poderíamos dizer que a insegurança moderna, em suas várias manifestações, é caracterizada pelo medo dos crimes e dos criminosos. Suspeitamos dos outros e de suas intenções, nos recusamos a confiar (ou não conseguimos fazê-lo) na constância e na regularidade da solidariedade humana. Castel atribui a culpa por esse estado de coisas ao individualismo moderno. Segundo ele, a sociedade moderna - substituindo as comunidades solidamente unidas e as corporações (que outrora definiam as regras de proteção e controlavam a aplicação dessas regras) pelo dever individual de cuidar de si próprio e de fazer por si mesmo - foi construída sobre a areia movediça da contingência: a insegurança e a ideia de que o perigo está em toda parte são inerentes a essa sociedade. (BAUMAN, 2009, p. 2).

³ Ver *Vigiar e Punir* e *O nascimento da biopolítica* do filósofo francês Michel Foucault.

O medo é catalizador à medida em que proporciona no imaginário coletivo a sensação de desproteção, típica de uma sociedade com o Estado cada vez mais rendido ao capital e sua lógica de desigualdade. A promessa de proteção, tão difundida, opera como a lógica que cria a doença e vende o remédio: muros, cercas, câmeras, sistemas elétricos em primeira instância, todos aparatos de separação pelo medo. Em outras cidades dentro da cidade, o aparato de medo é o próprio Estado, que seleciona a quem protege.

Em segunda instância está o próprio planejamento urbano de ação pendular: o indivíduo só se sente seguro nos lugares em que a marginalidade não mostra cara ou onde não há aspecto de marginalidade. Há um verniz, uma ilusão de segurança, mesmo que na prática esteja também vulnerável, mas é a sensação de insegurança a moeda de troca especulativa.

Isso ocorre nos fluxos entre centro da cidade e condomínios residenciais fechados ou na grande edificação que representa forças de captura do nosso tempo: *o shopping*. Como outras edificações e espaços que em outros tempos tiveram influência sobre as corporeidades e as relações de poder e subjetividade – por exemplo, as catedrais, os coliseus e os jardins – são espaços de síntese sobre o que pensam os poderes oficiais e como ordenam seus povos.

São incontáveis as forças que dão tamanha rugosidade e efervescência para a manta do cotidiano, mas o que realmente comanda a cidade não é sempre tão visível, porque adquire formas múltiplas, apesar de empobrecidas. Aquilo que dá o tom, que molda como uma cidade deve ser resumida, está dentro e fora do nosso cotidiano, da nossa tessitura, o grande arquiteto da cidade no nosso tempo, como dito num pixo sobre o asfalto, é o capital.

Como já esboçado, há resistências que produzem outros modos de existência: re-existências. Em planos da arte ou da própria cultura que persiste ainda que quase invisível, como num rastro deixado por um caramujo na floresta, a atravessar essa lógica tão maciça.

Esses, por partilharem a noção de precariedade, “que eu me organizando posso desorganizar”, como cantou Chico Science, agrupam-se e quando possível, re-existem para além da sobrevivida, produzem forças, gestos, cenas, movimentos, performances, encontros, saraus, festas e até mesmo um carnaval inteiro que são muitos. Poucos são ligados às instituições, partidos, sindicatos e

por isso também a sua fragilidade. São movediços, capturáveis, precários, são da ordem do comum e não do público.

Nem por isso menos coletivos, menos políticos, menos potentes. São soltos porque se agrupam à sua própria lógica e se dissolvem como tática de não captura. Às vezes, muitas vezes, são capturados. Quase nada é tão escorregadio que não se capture. São modos de ser e estar no mundo que desenformam o cotidiano, criando suspensões temporárias ou mesmo poéticas de uma vida inteira singularizada, são os afetos alegres⁴ que fazem frente a toda força de corrosão das potências e dos desejos.

Suspendem um cotidiano instaurado, se infiltram nele, em alguma dimensão se tornam também cotidianos, nem que seja enquanto memória. Para quem já vivenciou a *Praia da Estação*⁵, mesmo nos dias habituais, a praça parece sempre evocar na memória a sua potência outra, o seu novo signo e apropriação. Debaixo do Viaduto Santa Tereza⁶ não existe nunca um vazio, existe um palimpsesto de acontecimentos históricos para a cultura de resistência em Belo Horizonte, parte da cartografia que este trabalho propõe investigar.

O que sobrevive, ecoando e se multiplicando, ganhando ou perdendo tons, são heterotopias, espaços de contraespaços, sobreposições conflitantes, real e ficcional numa fricção potente, são espaços *outros*, ocupados por corpos *outros*.

O que se pretende é acompanhar esses processos que escapam, escorregam e escavam outras formas de vivenciar a cidade em coletividade, movimentos que constroem outros imaginários urbanos, os que transbordam o controle e o medo, na contracultura ou na subcultura contra o fascismo contemporâneo, corpos-movimentos que festejam para combater pelo brilho. Gente é pra brilhar, então que brilhe!

⁴ Falaremos mais adiante sobre tais noções em Espinosa.

⁵ A *Praia da Estação* é um movimento de carnavalização performativa que surgiu em 2010 em resposta ao decreto municipal que proibiu eventos de “qualquer natureza” na Praça da Estação. Trata-se de uma ocupação festiva que propõe, sem que haja um líder, a resistência ao projeto neoliberal de cidade que exclui a vivência corporal nas cidades, sobretudo quando não está à serviço do capital, e tem se expandido e se multiplicado em outras iniciativas locais.

⁶ O Viaduto Santa Tereza, assim como a Praia da Estação, vem a ser um espaço de resistência em Belo Horizonte. O viaduto abrigou o Duelo de Mc's, o Diversas, a Assembleia Popular Horizontal, dentre outros, todos movimentos que afirmam esse espaço como lugar de luta, cada um em sua especificidade.

1.3 Cartografar luminescências – o método processual

Entre Agamben e Didi Huberman: Benjamin e a questão da experiência. É ela que está em jogo. Sobrevive ou não nos interstícios da linguagem. Narrar ou não narrar: eis a questão da linguagem e do fim da história. Ou o fim da história como contada no ocidente e sua ilusão de estado puro? Ocidente acidente, Lacan já dizia: somos, aqui nessas encruzilhadas coloniais, povos ocidentados.

O jogo também está em jogo: resiste o rito? Ou o oco do mito? O jogo sem mito, sem rito: vida nua? Vida besta? O jogo também sobrevive fora da narrativa ou sua falta de escopo o transforma em ruína *ocidentada*⁷? (LACAN, 2003). As ruínas como alegorias das sobrevivências.

Seria então, Didi Huberman, as sobrevivências um resistir como as ruínas? O jogo como estado de repetição da forma, oco de mito e de rito, sobrevive porquê? Ninguém ainda nos tirou a capacidade de jogar, apesar de tudo. Apesar de tudo, ainda *brincamos de tomar lugar*. Apesar de tentarem nos tirar o tempo, a condição mínima do jogo.

O jogo dos fracos: gestos mínimos, gestos frágeis como o pulsar dos vagalumes. Luzes sobreviventes, intermitentes, fracas, vagas, vagabundas, nômades. A história é sempre narrada pelos sedentários. No entanto os sobreviventes, locais e globais – de antes e de agora – os exilados, os retirantes, os imigrantes, os imigrantes ilegais, os refugiados, os performers, os poetas, os piratas, os ciganos, os expatriados, os guerrilheiros, os circenses, os clandestinos, os tropeiros, os trapeiros, os pagadores de promessa, os andarilhos, os *homens lentos*, os malucos de BR, os presos políticos de Guantánamo, os sem-terra, os sem teto, os sem pátria, persistem aos quatro ventos, nos confins do mundo e da cidade como vagalumes frente a luz estática, poderosa, totalizante e opaca do projetor⁸.

⁷ Conceito criado por Lacan para denominar os que foram ocidentalizados, mas que nunca serão ocidentais: os colonizados. Acidente ocidente.

⁸ Ver *A sobrevivência dos Vagalumes* de Didi Huberman. Esses conceitos serão abordados no capítulo 6 deste trabalho.

As ameaças se acumulam, é preciso ceder e dar de mão parte do terreno por conquistar. Àquela imaginação que não reconhecia limites, agora só se lhe permite funcionar de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária; e ela, incapaz de sujeitar-se por muito tempo a esse papel subalterno, por volta dos vinte anos prefere, em geral, abandonar o homem a seu destino opaco (BRETON, 2001, p. 16).

Jogamos apesar de opacos, jogamos apesar de nossa condição de vagalumes. Jogamos e performamos o próprio existir, e isso pode parecer pouco. Jogamos a precariedade herdada. Jogamo-nos nas festas, nos carnavais, nas rodas de samba, nos duelos estéticos-políticos, nas sínopes dos ritmos. Jogamos o jogo do comum, em coletivo, em multiplicidade:

Não mexe comigo, que eu não ando só
Eu não ando só, que eu não ando só
Não mexe não!

Não mexe comigo, que eu não ando só
Eu não ando só, que eu não ando só

Eu tenho Zumbi, Besouro, o chefe dos tupis
Sou Tupinambá, tenho os erês, caboclo boiadeiro
Mãos de cura, morubichabas, cocares, arco-íris
Zarabatanas, curare, flechas e altares

À velocidade da luz, no escuro da mata escura
O breu, o silêncio, a espera
Eu tenho Jesus, Maria e José
Todos os pajés em minha companhia
O menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos
O poeta me contou

Não misturo, não me dobro
A rainha do mar anda de mãos dadas comigo
Me ensina o baile das ondas e canta, canta, canta pra mim
É do ouro de Oxum que é feita a armadura que guarda meu corpo
Garante meu sangue, minha garganta
O veneno do mal não acha passagem
E em meu coração, Maria acende sua luz e me aponta o caminho

Me sumo no vento, cavalgo no raio de lânsã
Giro o mundo, viro, reviro
Tô no recôncavo, tô em fez
Voo entre as estrelas, brinco de ser uma
Traço o cruzeiro do sul com a tocha da fogueira de João menino
Rezo com as três Marias, vou além
Me recolho no esplendor das nebulosas, descanso nos vales, montanhas

Durmo na forja de Ogum, mergulho no calor da lava dos vulcões
Corpo vivo de Xangô

Não ando no breu, nem ando na treva
Não ando no breu, nem ando na treva
É por onde eu vou que o santo me leva
É por onde eu vou que o santo me leva

Se choro, quando choro, e minha lágrima cai
É pra regar o capim que alimenta a vida
Chorando eu refaço as nascentes que você secou
Se desejo, o meu desejo faz subir marés de sal e sortilégio
Vivo de cara pra o vento na chuva, e quero me molhar
O terço de Fátima e o cordão de Gandhi cruzam o meu peito⁹

O que proponho é uma atitude cartográfica sobre as sobrevivências (re-existir) que em festa, no corpo e na cidade, mais especificamente nos corpos coletivos, produzem estético-politicamente em Belo Horizonte uma cidade experimental: carnavalizada e performativa. O gesto performativo que há nesse jogar, dançar, cantar, embriagar-se em multidões, pequenas e grandes, com humor e pulsão anárquica, logo se configura como o *jogo performativo*, noção a ser desenvolvida neste trabalho a partir das experiências dos duelos – de Mc's, vogue, passinho – assim como da *gaymada*.

O riso subversivo dos foliões nos blocos de um outro carnaval, dos banhistas sem praia que instauram o mar na Praça da Estação, dos que jogam o jogo subvertendo-o na *gaymada*, dos que dançam espaços públicos ao som das batidas fortes da MASTERP I a n o.

São múltiplas as formas que agenciam novos gestos estéticos que expandem cada vez mais a noção de arte e de cidade, performando no cotidiano, para além do tempo demarcado dos eventos, na exaustiva tentativa de operar de modo autogestionado e horizontal, com todos os conflitos e fracassos inerentes a isso, afinal de contas não existe vazio de poder.

Tais manifestações não são simples de serem cartografadas, tendo em vista o quanto são escorregadias e mutáveis. Passíveis de serem ofuscadas pela totalizante “luz do projetor”, ou mesmo fechadas em si mesmas. A temporalidade

⁹ Canção Carta de Amor de Maria Betânia e Paulo César Pinheiro.

é efêmera e intermitente, como dos vagalumes, as coletividades transitórias como o lusco-fusco das *communitas*, de Victor Turner.

É preciso uma cartografia que também consiga deslizar e esquivar quando preciso, para acompanhar os processos de modo ético, correndo ainda assim o risco de territorializar as sobrevivências.

Virgínia Kastrup e Laura Pozzana de Barros (2010) ressaltam que “cartografar é acompanhar processos”. Aqui proponho um modo de acompanhar que seja ao mesmo tempo pela vivência dos acontecimentos, também pelas bordas e transbordamentos, nos encontros e nos acasos que os expandem, por meio de entrevistas, conversas menos pretenciosas, bricolagens midiáticas, comparações históricas e tantos modos alucinatórios de encontros no labirinto. E ainda assim é pouco para dizer da complexidade de tudo que vivi ao pesquisar nesse fluxo cartográfico.

Não pretendo aqui afirmar ou fixar nenhuma verdade acerca das cenas, e sim refletir sobre os denominadores comuns que fazem das intensidades de suas luzes um horizonte de potências a partilharem a carnavalização, a performatividade, a precariedade e a estética-política da alegria, cada qual ao seu modo, em relação ao marco temporal da *Praia da Estação* (2010). Embora se configurem independentes a ela, possuem com ela agenciamentos partilhados.

1.4 A tese como labirinto

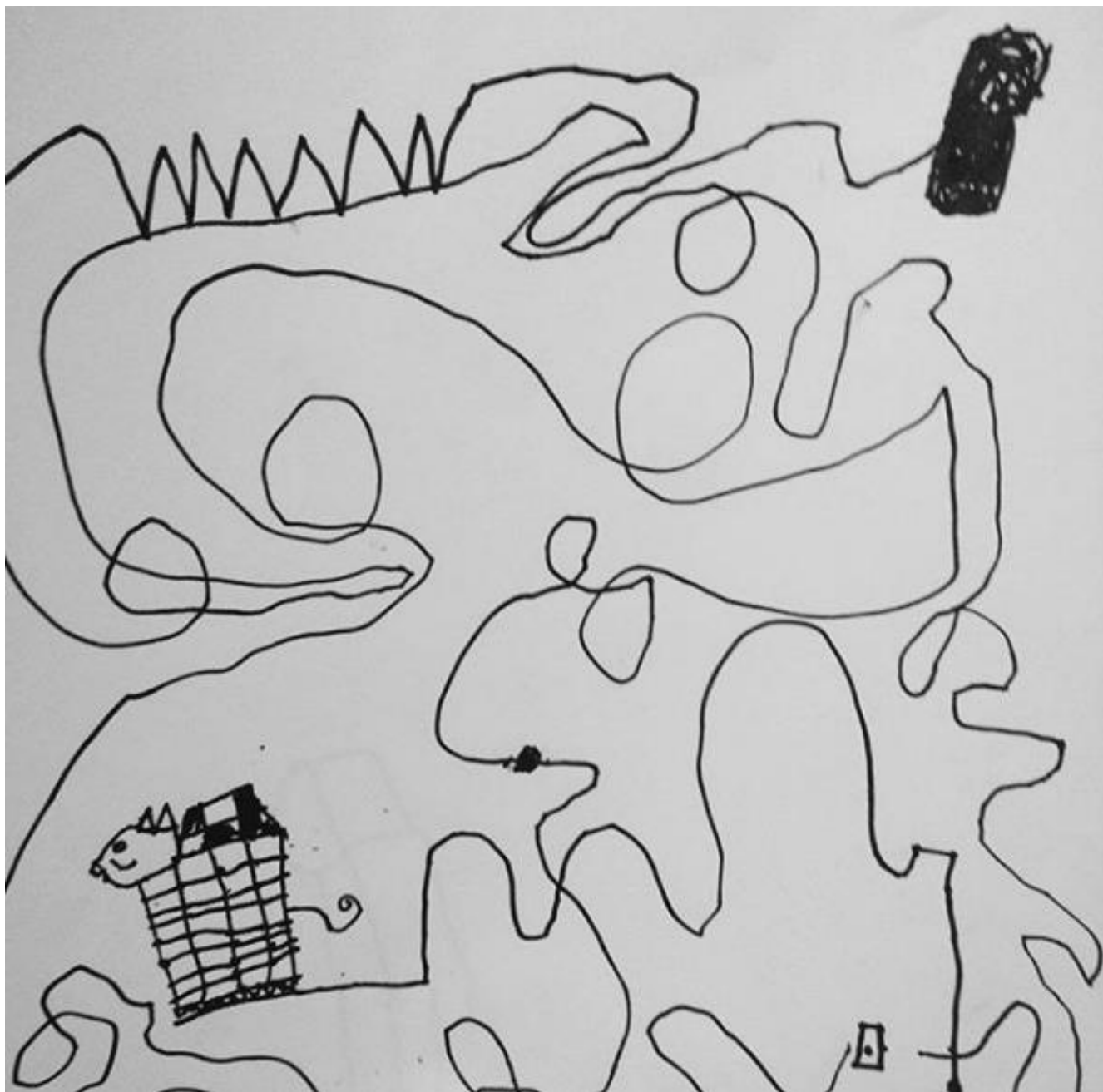


IMAGEM 1: Os caminhos de Tulipa por Tom Flores | Fonte: Instagram @luisdflores

“Aspiro ao grande labirinto”

Oitica, 1961

Walter Benjamin (1989) conta que o labirinto é o sonho mais antigo do “homem” e que este o realiza por meio da cidade. Oiticica se perdeu nos grandes labirintos das favelas cariocas, sobretudo na Mangueira, onde a ginga do espaço e dos corpos o fez dilatar a obra para além da obra. Perseguiu a ideia espacial e vertiginosa dos labirintos como espécie de *bricolagem*, como no processo de construção das favelas, em que a ação do tempo e da precariedade modula suas formas sempre movediças, nunca acabadas e com materiais heteróclitos.

O labirinto é a vertigem, o fragmento, a linha dobradiça, a bricolagem, o devir, o inacabamento, a ginga, o acaso, a errância, a sensualidade, sinuosidade, a embriaguez, a desorientação, o desafio, a imanência, o tempo perdido. É o jogo espacializado, sua própria alegoria. É Dionísio em sua dimensão corporificada – tão mítico quanto embriagado, a dança da vertigem:

Dionísio é o labirinto e o touro, o devir e o ser; mas o devir que só é ser na medida em que sua afirmação é, ela mesma, afirmada. A orelha é labiríntica, a orelha é o labirinto do devir ou o emaranhamento da afirmação. O labirinto é o que nos leva ao ser, só existe o ser do devir, só existe o ser do próprio labirinto. (DELEUZE, 1962, p. 216)

O labirinto é um estado de presença e de escuta que se faz a medida em que assim se afirma. Como espaço do devir, é também o espaço do movimento. Paola Jacques (2003) fala que o labirinto é o espaço dançado, é preciso antes, aprender a dançar sua dança dionisíaca, aprender a gingar como nos conduz a espacialidade labiríntica. Os pés não devem permanecer duros no chão, fincados em pressupostos ou concepções acabadas.

Foi preciso saber esquivar um pouco, para que não se tornasse um trabalho totalmente baseado nas hegemonias epistêmicas, uma linha reta, como observado nas ementas das disciplinas cursadas durante a trajetória da graduação e da pós-graduação e que formaram boa parte do meu pensamento como pesquisadora e artista.

Ao perceber esse abismo em nosso entorno, há certo intuito em gingar as epistemologias, o que significa que aqui foram utilizados autores do campo hegemônico dos saberes, como de hábito nas pós-graduações do país, mas sem perder de vista que o movimento no Sul é mais complexo e o pensamento precisa passar pela ginga para ser incorporado.

Assim, os autores podem ter distâncias epistemológicas sobre o Sul, isso é importante de ser pontuado, pois, não são aqui tomados como absolutos, sobretudo no caso dos filósofos e pensadores europeus, desse modo situados para que seja possível gingar a sua suposta universalidade ou transparência como abordará a pesquisadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2014) em “pode o subalterno Falar? ”.

E como no exercício antropofágico dos ocidentados, busquei me alimentar daquilo que foi necessário, como exemplo, as historiografias ocidentais que nos conformam parte do imaginário e do legado de opressões e nos situam para que possamos entender o processo de formação dos espaços da cidade ocidental, da moral do riso, e a história à contrapelo dos que propuseram um jogar radical na cidade, a história mal contada dos errantes, nômades, dos que se perderam na história da oficialidade e, como lampejos, sobreviveram seus gestos estéticos e anárquicos.

Por isso, não pretendo definitivamente renegar o pensamento historiográfico ou filosófico de matriz europeia, entendendo que essa matriz configura parte importante do pensamento e da criação de parcela do contexto brasileiro, mas coexistir em provocação ao que ela não dá conta, naquilo que se é considerado menor ou menos importante, mas que aqui é entendido como potência e chamado de resistência, sobrevivências e re-existências, cada qual a seu brilho, à luz de tais pensadores da produção filosófica europeia, mas que ao Sul, ganham outra intensidade, como nos ajudou a pensar o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini.

“A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha.” (DELEUZE, 1992, p. 215). A partir de Deleuze, Jacques Rancière¹⁰

¹⁰ A partir de Deleuze, o autor comenta: “É este destino melancólico da arte e de sua política que Deleuze recusa. Ele pensa, em primeiro lugar, forçar o dilema que aprisiona a arte entre a auto-supressão da resistência ou a manutenção de uma resistência que difere indefinidamente o povo por vir. Ele quer que a vibração de um lá ou o enlace de duas formas plásticas tenham a resistência de um monumento. Ele quer que o monumento fale ao futuro, que uma nota de Berg, o ringue de boxe de uma tela de Bacon ou a história da metamorfose contada por uma novela de Kafka produzam, não a promessa de um povo, mas a sua realidade, uma nova maneira de “povoar” a terra. Esta torção do dilema político da estética supõe uma outra torção na própria definição do processo da arte. Para Deleuze, a arte não pode ficar no regime do como se e da metáfora: é preciso que seu sensível seja realmente diferente. É preciso que o inumano que a separa de si mesma seja realmente inumano.” (RANCIÈRE, 2007, p. 10)

questiona logo no título de sua comunicação: “será que a arte resiste a alguma coisa?” E nela aborda o paradoxo da resistência, como a implicação da promessa ao futuro de um povo. Para ele: “resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas, rejeitando ao mesmo tempo o risco de subverter essa ordem” (RANCIÈRE, 2007, p. 1)

“Sobrevivências”, como na esteira de Didi-Huberman, enquanto lampejos das imagens que fulguram luzes menores, ainda que em declínio, sobrevivem e nos fazem esfregar os olhos (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 30). A essa intensidade, dedico um subcapítulo “6.2 Vagalumes”.

“Re-existência” como o ato em insistir na existência, para além de resistir à sobrevivência, ao mínimo da vida a qual nos condiciona o neoliberalismo. Re-existir seria um movimento de criação da existência, há aí uma operação de inventividade de outros modos de vida, de ser e estar no mundo que vão além da própria resistência, ou seja, inventar modos de existir que não existam:

Antes mesmo de comparar os modos de existência entre si, não seria possível pensar a oscilação de um ser entre seu máximo e seu mínimo, como se cada existência pudesse ser avaliada nela mesma, segundo sua intensidade, em modos intensivos de existência? (PELBART, 2014, p. 252)

A cada esquina do labirinto se abrem novas escolhas, novas existências, entre sobrevivências, re-existências e resistências: novas possibilidades de tracejar, cada qual a sua intensidade.

O risco do que foi percorrido sendo traçado de modo espiralar e um tanto quanto curvo, como no Caminho (labiríntico) de Tulipa (imagem 1) desenhado pelo Tom Flores, filho de um amigo, aos 4 anos de idade. Uma linha que se embaraça, retorna, para e pontua. Volta, se enlaça aqui e ali, pára. Retorna. Das curvas nascem arestas afiadas. O traço as vezes se perde e recomeça em outro ponto. Vários nós no meio do caminho tecido por Tulipa, que vai se emaranhando no interior de seu labirinto inacabável. Assim se inscreveu a tese em sua existência labiríntica:

- 1- Temporalidades múltiplas – as historiografias em contato com o risco das presentificações, tempos sobrepostos, fragmentados, linhas dobradiças.
- 2- Imanência cartográfica – a respeito das vivências cartografadas, não vistas em totalidade, de cima, mas incorporadas como no labirinto; não transcendentais, como faz o errante: “o errante não vê a cidade de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir da experiência itinerante” (JACQUES, 2014, p. 32).
- 3- Sinuosidade – ao criar uma linha, ainda que dobradiça, de contaminação dos pensamentos. Tudo está conectado, seja pela carnavalização, seja pela performatividade: corpo e cidade em festa.
- 4- O inacabamento – o conteúdo não alcança a totalidade, a questão não é encerrada ou respondida, o que se faz presente é a busca, os encontros cartográficos, as brechas e os devires do discurso.
- 5- Bricolagem – recortes polifônicos ao longo do texto, multiplicidade, os objetos heteróclitos, a hibridação dos métodos, a precariedade como denominador comum das bricolagens, várias temporalidades sobrepostas.

1.5 O pesquisador como *bricoleur*

O termo “bricolagem”, de origem francesa derivada de *bricolage*, foi inicialmente composta como campo do saber por meio dos escritos do antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, a fim de questionar os pressupostos do rigor científico moderno: um saber assentado sobre o controle das variáveis e da validação dos procedimentos, um saber sistemático que não se valia da experimentação e da observação, o que para ele eram ambos intrínsecos à construção da ciência moderna (STRAUSS, 1970).

Levi-Strauss ao questionar tais pressupostos nos estudos sobre os chamados “povos primitivos” postulou que, ao olhar das ciências sociais, não caberia apenas alojá-los na sistemática a partir da razão prática, mas por meio da lógica das sensibilidades. A partir disso construiu o conceito de *bricolage* dentro da lógica do que chamou de “pensamento mágico”, visto na ordem social dos ritos e mitos, como organizações sensíveis, teoria composta em “O pensamento selvagem”.

Para acessar e explorar o “mundo sensível em termos do sensível” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 31) seria necessário desarmar a metodologia, e com isso, o antropólogo passou a realizar seu trabalho por meio de materiais diversificados e sem planejamento prévio ou estático. A essa prática do pensamento, em que a intuição e o desejo em conhecer movem o fazer científico, deu o nome de *bricolage*, termo que na etimologia francesa se relaciona com o jogo, com sua incidência do acaso e da sorte.

Para o *bricoleur*, haveria o princípio de que “isto sempre pode servir” (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 39) e com isso elabora suas ferramentas singulares, em devir, utilizando da criatividade e da percepção sensível para compor o pensamento científico. Trata-se assim de um jogador-pesquisador atento às interdisciplinaridades.

A partir de Levi-Strauss, novos campos de pesquisa com o método da bricolagem se abriram e novos pensadores se utilizaram e expandiram o conceito como uma estratégia heteróclita do fazer científico.

Para Klincheloe (2001), o *bricoleur* atua compondo conexões entre os espaços e as margens do conhecimento formal, não apenas juntando pedaços

diversos, mas conectando-os e, com isso, insurgindo algo novo. Em Kincheloe (2001, p. 680) “*bricolage* significa interdisciplinaridade”, contra o conhecimento monológico, onde a realidade é tida como universal e o pesquisador é visto como neutro.

Com isso, o autor evidencia que no processo da bricolagem também é levado em conta “o ponto de vista, a posição social e a história pessoal do pesquisador” Kincheloe (2004, p. 2), o que contribui para a tarefa de evidenciar a não universalização da ciência, do cientista, do pesquisador, do antropólogo, do artista, etc, e somar as forças do olhar contextual do pesquisador junto à sua prática dos encontros com os objetos da pesquisa.

O fazer *bricoleur* se torna um contínuo estado de encontro, de escavação em busca do *ouro desprezado*, de escuta, de instrumentos heteróclitos, traçando linhas labirínticas como os de Tulipa, um estado de devir comum nas cartografias.

É a partir de uma pesquisa imanente, que se traça ao caminhar, mas que se permite também imaginativa, que são movidas as camadas coletadas ao longo da pesquisa, juntamente compostas com os afetos vividos, com o contexto e os recortes desejanter do pesquisador-*bricoleur* em seu fazer fenomenológico. O pesquisador como *bricoleur* deixa evidente que está no mundo em que pesquisa. Há um caráter libertário nessa prática, para além do campo da pesquisa, como apontam Elisa Beatriz Ramírez Hernández, Francine Altheman, Ângela Cristina Salgueiro Marques e Eduardo de Jesus:

Para além do âmbito da linguagem e se aproximando da nossa experiência cotidiana, o que esses autores apontam, de alguma forma, é esse caráter libertário do *bricoleur*, que, com seu conhecimento criativo, intuitivo e afetuoso, acumulado na experiência mais direta com o real, se insere no mundo e rearticula os poderes instituídos pelo conhecimento especializado. Subverte, apropria e faz de qualquer operação, por mais cotidiana que seja, um espaço para a invenção. (HERNÁNDEZ, ALTHERMAN, MARQUES, JESUS, 2018, p. 43-44)

A identificação com essa postura de pesquisa se deu pelo processo de escrita, mas também no encontro com as cenas, que são autônomas e se autorrealizam de modos diversos, sendo todas construções heteróclitas como bricolagens.

2. Da alegria

2.1 na euforia da alegria, as emoções-choque

Este é um trabalho transversal sobre a carnavalização e, por isso, começo sua costura conceitual pelo ponto cruz – encruzilhado – da alegria, uma de suas substâncias mais importantes. Na encruzilhada de sentidos da alegria, recorro aos escritos de Espinosa, por entendê-la como potência, mas sem denotar qualquer sentido de pureza ou ingenuidade, como habitualmente são inferidos pelo senso comum.

É sobre a alegria de ser um corpo junto a outros corpos que constroem **nesse** vários mundos outros, carnavalizados e, por isso, menos opacos, ou do interesse pelos corpos performáticos, ainda que individualmente compostos por operações complexas e agenciamentos múltiplos que os ampliam e expandem.

A alegria entendida como esse movimento de expansão dos corpos e subjetividades, de efervescência dos sentidos, em que os vetores sensíveis são de dilatação e não de constrição, de modo a ampliar a vontade de ser, estar e agir no mundo. Isso se desdobra nas partilhas sensíveis pela cidade, nas lutas pelo comum, nas produções estéticas plurais, como venho acompanhando em Belo Horizonte, desde 2012, a partir dos estudos sobre o movimento da *Praia da Estação* durante o mestrado e que agora se desdobra nesta tese, de modo espiralar e um tanto labiríntico, acerca das substâncias que tornam a produção estético-política dessas “aldeias locais” móveis e em rede – *communitas*¹¹ – tão

¹¹ De acordo com Rafael da Silva Noleto e Yara de Cássia Alves, na Enciclopédia de Antropologia da USP: “em sua obra, Victor Turner concebe a liminaridade como condição social efêmera vivenciada por sujeitos temporariamente situados fora da estrutura social, dando origem ao que ele denomina *communitas*, isto é: uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados. Os sujeitos liminares agrupados pela *communitas* são marcados pela submissão, silêncio e isolamento, considerados como tábula rasa em relação à nova posição social a ser assumida após a conclusão do ritual de passagem. O autor opta pelo termo latim *communitas* à noção de comunidade, de modo a não conferir circunscrição espacial ao vínculo entre os sujeitos liminares, já que o caráter de antiestrutura da *communitas* está baseado em relações sociais e não em pertencimentos territoriais. Turner expande a compreensão dos termos liminaridade e *communitas* para além dos contextos rituais classicamente analisados na antropologia, destacando que *hippies*, profetas, artistas, assim como integrantes de movimentos milenaristas e religiosos podem ser também considerados sujeitos liminares, que se agrupam em *communitas* diversas” (NOLETO; ALVES, s/p, 2015).

interessantes pelos imaginários que destampam, tendo como denominador comum o afeto da alegria, da alegria como re-existência, contrastando com a sensação de tempos cada vez mais anti-democráticos.

Escrever e praticar a cartografia a partir da via da alegria tem se tornado um grande desafio de sensibilidade diante das barbáries políticas e sociais que vem assolando o país desde que o frágil sistema democrático brasileiro sofreu mais uma interrupção em 2016, com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff por forças que atuavam há tempos para o desmanche da soberania nacional, e que agora, enquanto escrevo, tentam esfacelar também toda a pesquisa da pós-graduação das Universidades Federais do Brasil.

Mesmo assim, mediante esse grande pessimismo político, em meio ao golpe de esfacelamento democrático em nosso país, assassinatos de lideranças populares em diversas frentes de luta, sigo a falar e cartografar as insurgências dos *corpos em festa*, que por motivos diversos, como o de re-existir, teimam em vibrar para além do sentimento fúnebre que nossa época transpira.

Lidar com a tristeza do nosso tempo a fim de produzir outros modos de resposta que não o recolhimento na dor, a passividade, a impotência, a negação da vida, seria um modo de “organizar o pessimismo”, como diz Pierre Naville, citado por Walter Benjamin (1986) há tanto tempo, de abrir um campo de imagens, de forças outras na arte política.

Que a partir disso seja gerada uma força coletiva que só parece ser possível pela alegria, não pelo otimismo, em partilhar a sobrevivência, a resistência e, sobretudo, a necessidade em produzir novos modos de existência e dissidência no amplo campo da cultura e da arte, mesmo que em caráter precário e efêmero, como podemos notar ao longo da história dos povos e das multidões.

Sobre a sensação de niilismo que hoje assola aqui e acolá, ainda que por outro marco temporal, Peter Pal Pelbart fala sobre a necessidade da alegria, esse dispêndio em tempos de catástrofes pré-fabricadas na chamada pós-modernidade:

O fato é que vivemos um momento particularmente aflitivo, no tocante aos afetos que o contexto social nos inspira. Poderíamos evocar os acontecimentos do 11 de setembro em Nova York e o clima de estupor, terror, paranoia, mobilização bélica que se seguiu, mas é preciso dizer

que a sensação de niilismo que o atentado apenas escancarou o antecede e muito. Em todo caso, numa atmosfera dessas falar sobre alegria é uma tarefa impossível e, no entanto, talvez tanto mais necessária. (PELBART, 2011, p. 111)

O que há de comum entre o *pessimismo* de Benjamin e a *alegria* a que aqui me refiro – a de que trata Espinosa – é que ambos são entendidos em sua potência de ativação, mesmo que sejam em sua raiz produzidas a partir das alegrias passivas, já que não se trata de determinar a pureza dos afetos.

Em *Ética III*, Espinosa (E III, def. 3; GEE, 1979) trata dos afetos como afecções do corpo que implicam em oscilações na *potência de agir* do próprio corpo, sendo aumentada ou diminuída a partir das ideias destas afecções, ou seja, do processo de percepção e reflexão entre corpo-mente, ao que mais à frente será dada maior atenção.

A frequência da potência de agir no mundo, o que significa a capacidade de ser, de existir, de produzir-se e de realizar-se e que pode oscilar entre favorecida ou coibida, está, segundo o filósofo, intimamente relacionada aos afetos primários da alegria e da tristeza, alegria entendida como uma “passagem do indivíduo de uma menor a uma maior perfeição” (AD, 2; G II, 191, 1979) e a tristeza como um estado que passa de maior para menor perfeição (AD, 3; G *ibid.*).

Isso significa que à alegria é atribuída o aumento de potência do ser, enquanto à tristeza se atribui a diminuição de sua capacidade de ser, existir, produzir e realizar, o que torna menor a potência de agir, já que para Espinosa (G II, 221, 1979) “o desejo que se origina da alegria é, em igualdade de circunstâncias, mais forte do que o desejo que se origina da tristeza”.

Mas há também, no desejo em afastar a tristeza, algo que resulta em maior potência de agir, segundo o autor, ainda que seja por uma via negativa, já que a força do desejo que se origina da tristeza é uma força de oposição e resistência àquilo que se nega sentir. Ainda que seja pela via de uma recusa, produz no *conatus* – esforço de perseverar na existência – não a negação do desejo, que é o entendimento da tristeza primária, mas o *oritur*, o desejo como força que nasce da tristeza, aumentando assim a potência de agir no mundo.

Acerca do *conatus*, elemento central no entendimento da potência em Espinosa – que no corpo seria entendido como apetite e na alma como desejo – Marilena Chauí ressalta: “sendo uma força interna para existir e conservar-se na existência, o *conatus* é uma força interna positiva ou afirmativa, intrinsecamente indestrutível, pois nenhum ser busca a autodestruição” (Chauí, 2005, p. 59).

É certo que há o risco de que a busca pela alegria se torne a própria servidão, moeda de troca no sistema capitalista ou jargão religioso, que estaria mais próximo ao que Espinosa chama de *alegria passiva*, impulsionada em seu íntimo pela negação do afeto da tristeza ou dada quando a causa da alegria é majoritariamente externa, o indivíduo sendo causa parcial de seu efeito. Para ser consciente, precisa do conhecimento de coisas exteriores, que não o efeito produzido pelo próprio indivíduo, o qual por sua natureza, logo a reconhece como parte de si.

Seria impossível, no contexto em que se dá essa pesquisa-vida que se inicia no mestrado, com a dissertação *Praia da Estação: Carnavalização e Performatividade*, entre 2012 e 2014 e agora na tese de doutoramento, entre 2015 a 2019, com todos os atravessamentos e instabilidades políticas que a permeiam, ignorar a atmosfera de pessimismo que assola generalizadamente a população brasileira e por imanência, a mim e a escrita desse trabalho.

O pessimismo inativo, essa tristeza projetada a longo prazo e que levamos para o sono, nos consome, nos deprime, nos separa, paralisa e nos torna paranoicos, diminui a potência de agir no mundo. É produzido em larga escala pela antiga estratégia imperialista e militar do *shock and awe* – choque e pavor – que paralisa o inimigo frente ao uso de uma força avassaladora, de domínio rápido.

É onde o poder requer que nossa subjetividade se curve, mais um modo de colonização que implica a tristeza como forma de conter, dominar e sujeitar os corpos, mantendo-nos subalternos e sem força para atuar energeticamente em rede.

Por outro lado, pela via dos excessos – da violência, dos estímulos, das catarses provocadas, das imagens-pornô, do entretenimento, etc. – esse poder imperialista levaria os sujeitos a uma busca e ao reconhecimento não da alegria ativa, mas dos choques de euforia, o que parece ser um campo de vibrações

oscilantes, que bagunça as sensibilidades ainda mais, por tornar o indivíduo totalmente dependente da exterioridade dos estímulos para que aja no mundo.

Tanto o primeiro choque, o de pavor, quanto o segundo, o de euforia, agem nas subjetividades como catalizadores de afetos extremos, de respostas imediatas e massivamente conduzidas, de oscilações perigosas, porque ambos estão na esteira das urgências, seja em se proteger, seja em se entreter. Ambos ocupam pela violência da saturação, simbólica ou real, toda a subjetividade que, à flor da pele, exaure-se ao mediar tantos estímulos, podendo tornar-se também violenta¹², produtora de microfascismos, dentre outros espirais da barbárie, porque se estamos sendo atravessados o tempo todo por nosso *zeitgeist*, é impossível que os corpos e as subjetividades permaneçam inalteradas ou isentos aos afetos e seus efeitos tão múltiplos. Sobre as emoções-choque, essas que saturam as cores da experiência do mundo, Lacroix afirma:

Ainda por cima, no campo das emoções, ele [o homem e a mulher contemporâneos] despreza aquelas que poderiam enriquecer-lhe a alma, em prol das que lhe proporcionam simples excitações. Prefere a emoção-choque, que é da ordem do grito, à emoção-contemplação, que é da ordem do suspiro. Busca as situações indutoras de sensações fortes. Tem necessidade de ser sacudido por comoções, aturdido por atividades histeriformes, abalado por impressões inéditas e potentes. (LACROIX, 2006, p. 34)

O pessimismo e a alegria como emoções-choque, ou seja, como intensidades de cores saturadas, como o próprio autor desenvolve em sua obra, correspondem ao sentimento solitário pelo isolamento voluntário, seja um isolamento na vida e nos meios privados, seja na experiência eufórica das festas ou das igrejas neopentecostais, podendo ou não produzir forças que ajam e que floresçam a vida em comum, mas que ocupem lacunas emocionais com a promessa de sensações fortes, em que “o culto da emoção-choque substitui o excesso da sensibilidade pela sensibilidade dos excessos” (LACROIX, 2006, p. 147).

¹² Um exemplo que poderia ser dado é a subjetividade produzida pela indústria dos filmes pornô. Sobre essas emoções e seus efeitos concretos na vida do homem e da mulher contemporâneos recomendo a leitura do artigo “O sujeito contemporâneo frente à produção de sentidos através dos filmes pornográficos como bens simbólicos” de Júnior Ratts e Hamilton Rodrigues Tabosa, no qual analisam os impactos que tais produções audiovisuais e as emoções-choque, a partir de Lacroix, realizam na produção do *self*.

Esses afetos da alegria não são homogêneos enquanto produção em arte, estética ou política, porque são residuais das operações que misturam alegrias ativas e passivas e que aqui são observadas ao formar redes, *communitas*, multidões, zonas autônomas temporárias, heterotopias (...) ou tantas outras formas de agenciamento de resistência e multiplicidade, formas de vida dissidentes aos afetos hegemônicos, ainda que motivados e atravessados por eles.

O que ocorre é a dimensão de complexidade em que se dão os afetos e como são apreendidos, já que os afetos das emoções-choque no entretenimento televisivo ou cinematográfico, por exemplo, oferta uma espécie de gozo fácil, forjando o *Homo sentiens*¹³ que, na visão do autor, é o ser despotencializado em sua capacidade de pensar e, por consequência, de agir, já que se reduziria à um receptáculo de emoções fortes forjadas pelos dispositivos de/para consumo, pensamento comum à conhecida teoria da *sociedade do espetáculo* de Guy Debord.

As duas teorias parecem falar de um sujeito subalterno à produção das imagens, sujeitos passivos incapazes desse agir que não seja produzido e mediado por forças de um poder que se instaura e se acomoda por toda sua subjetividade.

O que ainda é preciso pontuar é que não há passividade absoluta, como se os sujeitos fossem apenas tais receptáculos. Essas imagens, como no exemplo que Lacroix dá acerca da pornografia, formam modos de entendimento dos corpos e da sexualidade que reverberam no campo da ação, no encontro dos corpos, no âmbito íntimo da sexualidade e, de maneira muito concreta, nas repetições do visto para o vivido, na busca por experiências e emoções cada vez mais fortes, por vezes violentas.

Em Espinosa a passividade é uma experiência de contradição, presente no movimento que faz buscar alegrias perspassadas pela tristeza, em que

¹³ Segundo LACROIX (2006, p. 45): “O homem atual não diz “Penso, logo existo”, mas “Sinto, logo existo.” Compraz-se em experimentar emoções e constatar, pela auto-observação, que as experimenta. Numa espécie de reduplicação, de reverberação, ele quer gozar duas vezes: a primeira, ao ser tomado pela emoção, a segunda, ao ter consciência dessa emoção. Ele quer, ao mesmo tempo, sentir e poder dizer que sente. O cogito cartesiano é substituído pelo cogito emocional.”

buscamos gozar nos afetos que contrariam a nossa natureza, ou ainda, em que o *conatus* busca perseverar na existência diminuindo essa força.

Não se trata de uma crítica moralista em relação ao sexo ou elogio à virtuosidade, mas de entender que tal passividade em relação as emoções-choque não anula o agir, mas o modula, podendo se ampliar em afetos violentos e paixões tristes, ainda que de modos muito subjetivos e múltiplos, conformados em uma base de dados e expectativas para a experiência vivida que viriam dessas emoções-choque, produzidas como nesse exemplo, pela indústria cinematográfica ou amadora do pornô.

Embora não seja o nosso foco ou mesmo que não entremos nessa esteira da subjetividade de modo aprofundado – no que concerne a sexualidade – é interessante pontuar que a carnavalização e o *corpo em festa*, elementos fundantes da pesquisa, são absolutamente compostos e atravessados pela questão da sexualidade, sendo um campo de forças que a todo momento atravessa os afetos e os corpos coletivos cartografados aqui, alegres ou tristes, acerca dos poderes das macro e micropolíticas, já que não se vive fora da sexualidade.

2.2 Orgia e alegria do *homo eroticus*

Assim como para Lacroix há o *Homo sentiens*, como crítica à derrocada da razão na pós-modernidade, há para Michel Maffesoli o nascimento do *Homo eroticus*, filho indigno na modernidade e tornado legítimo na pós-modernidade, que, segundo ele, seria fundado pela lógica do “eu vivo e sinto pelo e graças ao outro”.

Se em Lacroix há nitidamente uma crítica ao *cogito emocional*, Maffesoli vem se mostrando um entusiasta do tripé pós-moderno, que para ele se baseia na criação ou criatividade, na razão sensível e na progressividade, características que o autor atribui diretamente ao Brasil, “laboratório da pós-modernidade”, como vem dizendo há alguns anos em suas palestras e publicações, com base em visitas ao país. Em entrevista ao jornal *O Globo*, o sociólogo afirma:

Sempre me pareceu que existia no Brasil uma forma de consciência popular de inutilidade desse economicismo e uma capacidade coletiva de encontrar sem cessar novas formas de expressão das emoções coletivas, de trocas afetivas, enfim, de solidariedades comunitárias. As grandes figuras de reunião conhecidas internacionalmente, que são o futebol, a música, a dança, são um testemunho. Mas também o são uma quantidade de comportamentos coletivos cotidianos, como as reuniões dominicais nos bairros ou nas praias, as formas de contestação contemporâneas ligadas na maioria das vezes a reivindicações de mobilidade e, em geral, ao espetáculo das ruas nas cidades brasileiras. (MAFFESOLI, 2014, s/p)

É evidente a questão do olhar estrangeiro europeu em sua fala, de modo que é lido como colonizador por parte de seus críticos¹⁴ no Brasil. Há um mal-estar, sobretudo quando diz sobre o “laboratório” da pós-modernidade, haja vista a hierarquia produzida pela carga idiossincrática de quem observa de fora, como a um experimento social a que se visita ocasionalmente.

¹⁴ Como fica evidente no trecho: “Mas Maffesoli por sua laboriosa démarche com os temas brasileiros teria também se revelado um “devorador” típico de nossas peculiaridades sócio-culturais. Enquanto tal, o olhar francês sobre o Brasil estaria encontrando um contraponto à tradição iniciada por Saint Hilaire, há quase dois séculos, ao procurar interpretar a sociedade e a cultura do nosso país em face a contrastes e significados universais” (DACOSTA, 1992, p. 1).

Ainda assim, aqui interessa o que concerne ao orgiástico como elemento essencial na perspectiva de um tempo social contemporâneo, já que para Maffesoli, um confesso nietzschiano, Dionísio estaria mais livre no tecido social da pós-modernidade do que nunca esteve. Em países como o Brasil, onde se vive a intensidade do trágico¹⁵ em meio à busca pelo prazer e pela sucessão de *agoras*, o fim é vivido sucessivamente a cada momento, sem muitas projeções para o futuro. De modo entusiástico, o autor afirma:

O orgiástico é causa e ao mesmo tempo efeito da vitalidade social; uma sociedade, um povo, um grupo, se não conseguem exprimir coletivamente a desproporção, a demência, o imaginário, logo se desestruturam. Para que uma sociedade tome consciência de si, tem de assumir a desordem das paixões [...] O orgiástico imprime sua marca profunda a todos os momentos da existência coletiva e forma, no fim das contas, o essencial da vida social (MAFFESOLI, 1982, p.20-21).

A impermanência seria a chave, onde tudo tende a se desestruturar, como próprio da desordem das paixões, num tempo breve e intenso entre os jovens hedonistas na busca pelo culto ao corpo, ao supérfluo e à imediata alegria. Aqui, o *precário* se dá pelo consumo intenso de todas as relações, como uma dinâmica natural dessa geração que não buscaria a estabilidade econômica das promessas do progresso, como os modernos, mas a satisfação de tais impulsos no *carpe diem* pós-moderno.

Nessa perspectiva, nós jovens tenderíamos a buscar o coletivo como forma de criar relações de pertencimento e irmandade, ainda que frágeis, de modo a partilhar sensações, imagens de si como imagens coletivas, sem, no entanto, fixarmo-nos a nenhuma identidade.

Assim, nos “reagruparíamos” por meio de identificações, processos híbridos e efêmeros, com um amplo trânsito entre estilos, lugares, rituais, modos de cotidiano, etc, que confirmariam tais tribos¹⁶ urbanas movediças, um tanto quanto recuadas da política, mas sem deixar de conformar *ethos* ideológicos,

¹⁵ “Gosto do Brasil, mas não posso dizer que o conheço. Assim, de um ponto de vista exterior, considero que o devir dionisíaco do mundo, o mundo pós-moderno, tem uma dimensão trágica e bárbara e isso não só no Brasil (...). Um país como o Brasil é chocante para nós, europeus, é algo que cresce, que pulsa, que se desdobra. Mas o câncer também é vitalista, é um excesso de vida, uma metástase”. (MAFFESOLI, 1990, p. 10-11)

¹⁶ Ver *O Tempo das tribos* de Michel Maffesoli.

com base na experiência da proximidade, como comentam as pesquisadoras Nádja Jane de Sousa e Edna Gusmão de Góes Brenand sobre a perspectiva de Maffesoli:

São “movid@s” pela busca do prazer vivido no cotidiano, na vida do bairro, nas amizades que cultivam, nas relações amorosas, nas inúmeras festas das quais participam, nos “trances” coletivos oferecidos pela religião, nos eventos esportivos, musicais, dentre outros tantos exemplos. (SOUZA; BRENAND, 2012, p. 260-261)

Desse modo, a intensa vivência coletiva é sempre mediada por acontecimentos que proporcionam pequenas ou grandes catarses, que podem seguir um grande fluxo, como o das copas do mundo, ou pequenos fluxos, como na vida do bairro, num movimento complexo entre local e global, oficial e não-oficial, alegria e euforia, mas que partilham do denominador comum do *presenteísmo*, a sucessão de “agoras” da sociedade orgiástica de que fala Maffesoli, mais próxima à imanência do anárquico que aos grandes projetos de sociedades econômicas dos modernistas.

Esse novo paradigma estético, das partilhas de estilo de vida no cotidiano, é, sem dúvida, relevante para o entendimento do que hoje nos conecta e nos dispersa, daquilo que gera potência e das fraturas das coletividades cujos processos acompanho, ou mesmo nas quais estou engajada enquanto artista ou ativadora em Belo Horizonte. Poucos são os agrupamentos que se mantêm estáveis, que chegam a completar grandes ciclos de tempo, que não se dissolvem pelos mais diversos atravessamentos de identificação, de trânsitos territoriais, por não partilharem mais os mesmos planos estéticos ou de linguagem.

De fato, para que haja qualquer permanência, há um esforço quase heroico das partes envolvidas, rearranjos de toda ordem, reinícios, reestruturações e muita ginga. Por mais híbridos que sejam os movimentos, coletivos, grupos e agrupamentos, parece sempre haver uma tendência ao consenso como *ethos*, visto que o dissenso é entendido como uma ação de indisposição em que as negociações tendem a esgotar as sensibilidades, ocasionando em desistência das partes. Como os afetos estão como pilotos das

relações, ou seja, não há obrigatoriedade entre as partes, podendo se desvincular com facilidade.

Por mais que tudo tenda ao caos, como na lei da entropia, a resistência de tais movimentos é percebida aqui, mais do que por identificação, pelo processo de precarização, não das relações, mas dos recursos financeiros, que vão desde a impossibilidade de livres acessos pelo preço da passagem do transporte público em uma cidade metropolitana, aos acúmulos de funções em trabalhos de diversas ordens e que tomam o tempo e a energia para o ato criativo e coletivo.

Dimensão essa, a da *precariedade*, sobre a qual Maffesoli não se compromete a pensar amplamente, visto que sua perspectiva aquém ao marxismo implica em uma análise que se esquia da dimensão econômica como pressuposto ou parte pressuposta de tais flutuações relacionais, contingências e de identificações, reduzindo, a meu ver, o alcance de seu olhar a uma ideia de neutralidade de classes, que sabemos inexistente. Sobretudo em se tratando “de” Brasil, seu laboratório generoso, onde as relações são complexificadas à medida em que a desigualdade se acirra, ainda que fervilhantes de criatividade, mas profundamente tensionadas. E o que não aparece em seus textos é justamente a tensão dos trópicos, pela escolha de sua abordagem sociológica “compreensiva”.

Em sua *sociologia compreensiva*, constata-se e não se critica, ou segundo o autor, não se julga. O cotidiano, entendido para além da dimensão de alienação, contrário ao marxismo, é visto como “estilo de estar no tempo”, no qual o coletivo é o vetor que dá sentido à existência e determina a cultura, em contraposição ao individualismo desértico da modernidade.

Maffesoli fala de uma juventude, e para além dela, que possui alguma margem de erro, ou melhor, que consegue se esquivar da política porque dela nada extrai, nada crê, nada projeta, e se afirma pela coletividade como modo de sobreviver e de produzir a felicidade partilhada, que vive a intensidade do nada-a-perder, e que, num outro espectro, estaria mais próxima da condição de *preariado*¹⁷ do que do proletariado clássico. E essa é, em sua maior parte, a

¹⁷ O economista britânico Guy Standing define o precariado: “[...] não é o nível de salários em dinheiro ou de rendas auferidas em qualquer momento específico, mas a falta de apoio da

população das “tribos” urbanas, coletivos, agrupamentos, movimentos de que participo e com os quais me relaciono de algum modo dentro e fora da pesquisa, na dimensão cartográfica que estabeleço aqui.

No entanto, diferem-se entre si no entendimento e na aproximação da política, estabelecendo uma relação mais complexa do que a exposta por Maffesoli. Aproximam-se, ainda, pela característica comum da ludicidade no trágico, em seu orgiástico purgante e *continuum* – a festa, a festa, a festa... – ou como descreve a livre-docente em educação Sônia Marrach, com base no livro *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas* de Maffesoli:

É importante ressaltar que, na tragédia, o lúdico não se resume à brincadeira de criança, pois o descomedimento orgiástico é uma resposta do desespero, uma tentativa de ludibriá-lo, de purgar a angústia da época. Assim, sob o signo do trágico, apesar da competição desmedida e do individualismo a-social, surgem nomadismos, tribalismos – uma nova sociabilidade em que a comunidade prevalece sobre o indivíduo. Essa nova sociabilidade é complexa: o culto ao corpo tem algo de primário, as celebrações animais, como a do touro, não escondem a bestialidade do homem. O hard rock, a techno music, o estilo decadente das roupas, o nomadismo ambiente traduzem “o retorno dos bárbaros aos nossos muros” e apontam a fragmentação da sociedade disciplinar ordenada em mais de três séculos de modernidade. Em suma, o bárbaro já não se opõe ao civilizado, torna-se um componente da civilização. (MARRACH, 2006, p. 134)

O bárbaro como próprio ao signo do que no lúdico reside no trágico, entendido por Maffesoli (2015, p.1) como o que “regularmente retorna para fecundar um corpo social, um pouco debilitado”, é exposto nas celebrações animais e bestiais que retornam aos estados mais dionisíacos como modo de purgar as vidas oficiais, ou ainda, a vida civilizada.

Criam ambivalências próximas às carnavalizações na Idade Média, a ser discutida mais a frente, mas que se conecta, a partir de Maffesoli, ao neobarroco da pós-modernidade, que em sua teoria aparece como retorno do sensível e do trágico, contra o racionalismo da modernidade.

comunidade em momentos de necessidade, a falta de benefícios assegurados da empresa ou do Estado e a falta de benefícios privados para complementar ganhos em dinheiro (STANDING, 2014, p. 30).

Para ele, o Barroco é a chave para entender o reencontro da inteligibilidade junto a espiritualidade, e por isso, novamente se aproxima do “laboratório brasileiro” como forma de entendimento da contemporaneidade. “Eu vejo o barroco como uma das formas de entender a importância da aparência (...). É algo que enfatiza o vitalismo. Logo, o estudo do barroco, incluindo o barroco de Minas Gerais, é um bom caminho metodológico para entender o que está se passando atualmente.” (MAFFESOLI *apud* BERNARDES, 1997, p. 6).

O vitalismo de Maffesoli parece remeter a esse espírito orgiástico das emoções tornadas comuns como a terra fértil dos novos arranjos de que o autor entende como pós-modernidade, seu olhar sobre tal cotidiano é um elogio, ainda que discreto, aos ajuntamentos que daí se desdobram e se tornam uma ecologia muito particular, como nos exemplos das “tribos” que analisa. Ao investigar o que chama de “renascença” a partir da contaminação do lúdico na política das tribos, ou seja, sua teatralização, a dimensão estética:

As tribos pós-modernas fazem parte, agora, nos dias atuais, da paisagem urbana. Isso, após terem sido objeto de uma conspiração silenciosa das mais estritas – quanta tinta elas fizeram correr! Tudo de uma vez, para relativizá-las, marginalizá-las, invalidá-las depois de denegri-las. Coloquemos uma questão simples. Essas tribos, não são elas a expressão da figura do bárbaro que, regularmente, retorna a fim de fecundar um corpo social, um pouco debilitado? O que há de certo é quando uma forma do laço social se satura e que uma outra (re)nasce – isso se faz, sempre, com temor e vacilação. É o que faz com que certas boas almas se choquem por essa renascença, porque ela desloca um pouco a moral estabelecida. Do mesmo modo, certas belas almas podem se ofuscar, pois essas tribos não fazem senão privilegiar a primazia do Político. Eu o disse, em textos anteriores. Política ou Jogo. E a prevalência deste último (Jogo) é tão evidente que a Política, ela mesma, se teatralizou e tornou-se objeto da des-razão: resumindo foi contaminada pelo lúdico (MAFFESOLI, 2015, p. 1).

Se o barroco reaparece hoje como essa grande orgia sensorial e estética, da política teatralizada e um tanto quanto bárbara, desenvolvida no interior das vísceras da civilidade, é novamente na festa, que agora ocupa o lugar do litúrgico, onde Maffesoli parece apontar com ênfase o lugar no qual toda essa mistura explosiva se dá, o que há de mais íntimo e o seu intenso agenciamento, logo:

[...] o que é esta orgia senão o aspecto fundador de uma paixão comum, de emoções tornadas comuns, de sentimentos que saem para a praça pública, em suma, de afetos que não se preocupam com o “vertruísmo” (V. Pareto) das almas boas? Nunca será demais repetir como os ajuntamentos techno, as múltiplas oportunidades de fazer festa, o sucesso das boates, dos lugares de trocas sexuais, tudo isto relembra que ao contrário de uma simples “economia” de si, existem culturas que repousam essencialmente na despesa, no consumo, na destruição. Coisas perseguidas pela imperfeição, o mal, a sede do infinito (MAFFESOLI, 2015, p. 80).

Nesse sentido, a praça pública seria o lugar do transbordamento de tais sentimentos e emoções tornadas comuns, daquilo que é possível trazer às vistas da sociabilidade. Contudo, as raízes da intimidade de tais afetos, suas sombras e seu extravasamento no consumo, na despesa e na destruição, seriam antes gestadas nos ventres das festas, sejam das boates, dos bordéis, das saunas, dos banheiros públicos (lugares de trocas sexuais), nas *raves* (...) ou em linhas gerais, no interior dos espaços orgiásticos que, desde a Antiguidade, guardam os segredos mais profanos de uma economia quase invisível, porque quase secreta.

Como a economia dos desejos coletivos, onde a alegria e a euforia – que nesses casos são facilitadas pela embriaguez e/ou entorpecimento – são combustíveis para que a experiência, ou o pacto tácito da experiência, sejam radicalmente partilhados, como num jogo coletivo da infância, no qual todos os participantes precisam pactuar a brincadeira, de modo que todos os envolvidos partilhem uma frequência vibrátil dos corpos mais aproximada, mais *comum*.

Em todos esses casos, como parece sempre lembrar Maffesoli, seria Dionísio quem atuaria como arquétipo da pós-modernidade: o louco, o animalesco, o trágico, o bárbaro e talvez um tanto barroco – pelos excessos e pelo sensível em detrimento do lógico – ou ainda, no contexto da pesquisa: o folião, o *clubber*, o performer, o mestre de cerimônias (Mc’s), dentre outros arquétipos transversais do lúdico adulto que, como dito anteriormente, tentam purgar a angústia da época, orgiasticamente. Sendo assim, Maffesoli (2003, p.12) nos questiona: “Não é possível imaginar que, em lugar do trabalho, com seu aspecto crucificador, o lúdico, com sua dimensão criativa, seja o novo paradigma cultural?”

2.3 Da alegria como estratégia, a festa *techno*

2.3.1 primeiras *vibes*

Não há interesse em responder à retórica de Maffesoli¹⁸, mas é importante ressaltar, sem a intenção de verticalizar a questão aqui, que à medida que a vida urbana capitalista se acirra, os corpos tendem a buscar outras subjetivações que partam de estímulos sensoriais que os conduzam à outra lógica do tempo, como nos transes.

Como antes, na Idade Média, pela via das carnavalizações contra o totalitarismo da Igreja, em cada tempo histórico tais tempo-espacos de subversão são produzidos e vivenciados com suas particularidades, como mostra essa passagem em Freud, que hoje se torna hiperbólica e quase anedótica pelo distanciamento histórico do momento em que foi escrita, em seu texto de 1908 a *Moral Sexual Civilizada e Doença Nervosa Moderna* já com lastros do que se tornaria a cultura das festas *raves* e sua intensificação na atualidade,

Tudo é pressa e agitação. A noite é aproveitada para viajar, o dia para os negócios, e até mesmo as “viagens de recreio” colocam em tensão o sistema nervoso. As crises políticas, industriais e financeiras atingem círculos muito mais amplos do que anteriormente. (...) roubando tempo à recreação, ao sono e ao lazer. A vida urbana torna-se cada vez mais sofisticada e intranquila. Os nervos exaustos buscam refúgio em maiores estímulos e em prazeres intensos, caindo em ainda maior exaustão. (...). Nossa audição é excitada e superestimada por grandes doses de música ruidosa e insistente (FREUD, 1996, p. 170-171)

A combinação entre o arcaico e o tecnológico, de que trata Maffesoli ao caracterizar a pós-modernidade, é também parte dos componentes que formam a experiência da *rave* e do universo *clubber*, nos espaços das boates e além, muito além delas.

Diferença e repetição. A música “ruidosa e insistente”, batidas graves, suspensões líricas, a voz como acontecimento rompante na constância, o êxtase

¹⁸ Mais adiante serão discutidas as questões colocadas por Maffesoli sob outra ótica, a da captura da criatividade, da coletividade, do lúdico a partir do texto *Vida Capital* de Peter Pál Pelbart.

e o ecstasy, os movimentos repetitivos dos corpos e a sua fina contingência, a dança sem regras – ora contida, ora expandida pelas *tracks* – a necessidade da sintonia entre o som e a luz como gerenciadores da *vibe*, o transe coletivo, a orgia sensorial, o desejo na pista pra negócio, a complexificação dos gêneros – não se nasce, monta-se – o Dj como performer-*bricoleur*-tecnoxamã ou tipo Caronte psicodélico entre o consciente e o inconsciente. Diferença e repetição.

Enxugando de modo vulgar, são festas em que a música eletrônica atua como mediadora das experiências entre os sintéticos, a performatividade não binária dos gêneros, no que se refere aos gestos, roupas e maquiagens, e o nomadismo. Nesse reduzido caleidoscópio reside a singularidade na repetição.

Ainda que aparentemente iguais, tais festas, sobretudo as que oscilam as locações, contêm inúmeras variáveis nas junções de seus mínimos detalhes, mas é sobre o encontro de corpos plurais que ajuntam – ainda que inconscientemente apenas pela presença em si – música e dança (*dance music*) como algo único e indissociável, como nas sociedades originárias.

E tal junção, em alguns casos, potencializada pelos psicotrópicos, possibilita uma experiência de mundo que suspende o tempo e o cotidiano, num estado dessubjetivizado, como comenta Jordan em seu artigo sobre a relação das festas rave com a teoria de Deleuze e Guattari¹⁹, na produção do desejo:

O que pode ser reconhecido como uma produção raving, ou o que é desejado pelos ravers através da construção de um evento rave é uma permanente indução num estado dessubjetivizado, próximo do êxtase. À medida que as pessoas afetadas pelas drogas dançam durante horas sob padrões alternados de luz coordenados com a música, alcançam gradualmente um estado de euforia comum (JORDAN, 1993, p. 129, tradução nossa).

¹⁹ O autor aproxima a concepção de *Corpo sem Órgãos* (BWO) de Deleuze e Guattari do processo de dessubjetivação nas experiências dos transes coletivos das raves: “The BWO of raving is the undifferentiated state that supports the connections that the rave-machine makes between its different elements. This undifferentiated state is a collective delirium produced by thousands of people jointly making the connections of drugs to dance, music to dance, dance to drugs, drugs to time, time to music and so on, and thereby gradually constructing the state of raving and so the BwO raving. The delirium is non-subjective and smooth, as all the connections and functions of the machine give way to simple intensities of feeling (...)The BwO of raving is a collective body formed out the common delirium experienced by raving bodies. ” (JORDAN, 1993, p. 130)

Aqui o corpo coletivo, alcançado pelo estado de *euforia comum*, partilha a frequência da música/dança e os níveis de dessubjetivação proporcionados por esse conjunto de fatores que pode ou não incluir o uso dos sintéticos, e esse corpo coletivo possui, em cada interior de cada coletividade, uma ética própria que vai se formando na repetição da experiência das festas e na mediação entre o acontecimento e a virtualidade.

Isso acontece em grupos e em eventos das redes sociais, sobretudo o *facebook* e o *instagram*, dispositivos que facilitaram o encontro, o acesso e a propagação de tais festas, mas que também atuam como lugar de difusão do *life style* por meio das imagens compartilhadas e da linguagem codificada por gírias e caracteres próprios, formando uma espécie de dialeto, um tanto anti-*mainstream*, mas muito comum às “tribos” urbanas.

Desde o surgimento das festas *rave*, alguns inimigos têm sido comuns e recorrentes. O primeiro de que trata Jordan é uma velha conhecida dos corpos subversivos ou marginais, daquilo que é entendido como resíduo não produtivo na sociedade. Sendo assim, a festa, sobretudo a que não serve à nenhuma manutenção do *status quo*, é também alvo de suas intervenções: a oficialidade representada pela polícia e pelos aparatos judiciais que atuam tanto como força de contenção, mas ao seu revés, como espécie de força-motriz do desejo coletivo de perpetuar na festa. Sobre tais antagonistas, Jordan comenta:

Primeiro, em 1988, as raves tiveram que confrontar uma combinação de revolta dos tablóides e ação policial que procurava reprimir diretamente uma multiplicação aparentemente livre do uso perigoso de drogas nas raves, combinado com as repetidas operações policiais para fechar os eventos e as tentativas judiciais de criminalizar a curtição processando os organizadores das raves por permitir que drogas fossem vendidas nos seus eventos, estando estes cientes das vendas ou não (JORDAN, 1993, p.130, tradução nossa.)²⁰

²⁰ First, in 1988 raves had to confront a combination of tabloid outrage and police action which sought to directly repress a seemingly free-wheeling multiplication the perilous use of drugs at raves, coincided with both repeated police operations to close rave-events and judicial attempts to criminalize raving by prosecuting rave organizers for allowing drugs to be sold at events, whether organizers were aware of the sales or not. (JORDAN, 1993, p.130)

O segundo enfrentamento diz respeito às forças econômicas, que não são localizáveis, como no caso da polícia, a um papel social específico, mas sim às estruturas que são criadoras, ao mesmo tempo, em certa medida, das condições de ruína para que as festas aconteçam e sejam necessárias como dispêndio, são também forças que tendem sempre a cooptar a potência das singularidades em questão. A força de comercialização do *life style*, rapidamente apropriado pelo mercado da moda, faz parte do complexo econômico e ideológico do capitalismo, como aponta Jordan:

O segundo grande confronto para o movimento rave foi com o capitalismo, e isso aconteceu de duas maneiras. Primeiro, havia uma comercialização de elementos do movimento, com roupas e música sendo os exemplos mais óbvios, e isso pode ter bloqueado as linhas de criatividade que corriam junto às raves. Por exemplo, a moda livre para todos tornou-se codificada em um uniforme reconhecível, reproduzível e fabricável, talvez melhor representado pela marca "Joe Bloggs" e às vezes chamado de look baggy. Este estilo alcançou a elite da indústria da moda em noventa e dois/três com designers de alta costura revelando o look "grunge". Este é também um processo contraditório, especialmente para músicos de sucesso que puderam entrar na economia bem definida e possivelmente financeiramente compensadora da música pop e rock, assim como para os idealistas que viam o sucesso comercial como um meio de espalhar-se pelo mundo todo (JORDAN, 1993, p.131, tradução nossa).²¹

Se o modo de produção capitalista sempre inventa suas formas de cooptar aquilo que suas forças de opressão fizeram, por sobrevivência, surgir, a necessidade de soltura desse processo leva ao nomadismo dos espaços, das ideias e das formas, criando modos de re-existência que atuam diretamente na produção estética que tenta, genuinamente, ser menos palatável ao mercado.

²¹ The second major confrontation for the rave-machine was with capitalism and this came about in two ways. First, there was a commercialization of elements of the machine, with clothes and music being the most obvious examples, and this may have blocked the lines of creativity the machine ran along. For instance, the fashion free-for-all became codified into a recognizable, reproduceable and manufacturable uniform, perhaps best represented by the 'Joe Bloggs' label and sometimes called the 'baggy' look. This style reached into the elite of the fashion industry in nineteen ninety-two/three as haute couture designers unveiled the 'grunge' look. This is also a contradictory process, especially for successful musicians who may enter the well-defined and possibly financially rewarding economy of pop and rock music, and has is idealists who see commercial success as a means of spreading raving over the word. (JORDAN, 1993, p.131)

“Genuinamente” porque nem sempre é um plano estratégico, transcendente, mas que parte da imanência, como na imagem de uma árvore distorcida pelas forças do concreto, dos muros, das grades, que ainda assim os escapa, de modo que sua forma retorcida, agressiva e artificial formam um complexo de singularidade longe do ideal, mas que vai se formando aos poucos, *in process*.

Dentro do escopo da música eletrônica, tenho acompanhado especificamente o movimento *techno*, e suas mais variadas formas, a partir da insurgência do coletivo MASTERP I a n o há três anos em Belo Horizonte, que se forma com o intuito de criar novos modos de produção e acessibilidade às festas de música eletrônica na cidade, antes muito pautada ao espaço restrito das boates.

Mas antes é preciso pontuar que o surgimento do *techno* foi atribuído ao momento de alta industrialização e revolução tecnológica que a segunda metade do século XX viu nascer e perpetuou, sobretudo na América do Norte e Europa. Por isso, as cidades mais ligadas à sua origem são as que, dentro desse eixo, mais sofreram com os meios de produção capitalista em sua primeira fase e suas formas de aprisionamento da existência à força do trabalho exploratório nas indústrias, tais como Detroit nos Estados Unidos, Berlim na Alemanha e Londres na Inglaterra.

Influenciados pelos sons mecânicos do Kraftwerk, George Clinton e Tangerine Dream em meados da década de 1980, transmitidos e difundidos por toda Detroit, por um programa de rádio eclético que se chamava *Midnight Funk Association*, três estudantes afro-americanos colecionadores de fitas mixadas começaram a desenvolver suas próprias técnicas em estúdios amadores na cidade. Assim formaram o *The Belleville Three* (Os três de Belleville), composto por Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson e deram início ao movimento *techno* que se difundiu rapidamente por toda parte, se tornando-se um fenômeno global.

Se inicialmente as músicas mixadas eram tocadas em rádios e em clubes estudantis por todo estado de Michigan, suas incubadoras iniciais, logo haviam encontros em igrejas, escritórios e galpões abandonados, até que Chez Damier e Derrick May fundaram o *Music Institute*, um clube próprio para a experiência

techno que não teve uma vida longa, mas que proporcionou as primeiras experimentações do que viria a ser o acontecimento da festa, assim como da cultura *rave*, em toda sua complexa mistura e segmentação.

O contexto de decadência econômica após o *boom* industrial dos anos 1960, quando a cidade era a meca da automobilização nos EUA e a maior renda per capita do país, detonou as particularidades do estilo que o trio *Belleville* desenvolveu, inicialmente menos palatável que o *house* de Chicago, uma de suas fortes influências. O *techno* foi forjado em meio ao caos e a violência urbana intensa de Detroit nos anos 1980, evidenciando ainda mais as questões de classe e os conflitos raciais²² que segregavam a população negra que, após as crises econômicas, eram os primeiros a serem afetados pela alta taxa de desemprego ou pela precarização intensa dos poucos trabalhos disponíveis.

Antes de ter decretado falência em 2013, Detroit já contava com uma taxa de desemprego de 18%, o dobro da média nacional, e sua taxa de homicídios era 11 vezes maior que a de Nova York, para dar ideia do caos social que ainda atinge a cidade (TAVARES, 2013, s/p).

Para Juan Atkins, um dos componentes do Trio *Belleville*: “a revolução tecnológica afetou a população de Detroit como a nenhum outro lugar. Provavelmente não poderíamos desenvolver este estilo sem estas condições, ou em outro lugar. ” (ATKINS *apud* PREVIATI, 2017, s/p). Isso evidencia a imanência do movimento em relação às condições de que foi forjado, à revelia do que vem se tornando ao ser cooptado pela cultura *mainstream*.

O primeiro festival do gênero *techno*, o *Detroit Electronic Music Festival*, foi realizado em 2000, atraindo pessoas de todo o mundo para a cidade, em sua maior parte jovens brancos que tinham condições de pagar o valor alto dos ingressos, apesar da cidade ter 80% de sua população composta por negros e do gênero ter sido formalmente detonado pelo Trio *Belleville*.

²² Em 23 de julho de 1967 houve um dos maiores atentados diretos do estado contra a população negra da história dos EUA. Um grupo de 82 homens negros comemoravam sua volta da guerra do Vietnã em um clube de bebidas sem licença quando foram abordados por policiais que os renderam e decidiram levar todos os frequentadores do bar, incluindo os combatentes. Com isso foi iniciado um protesto por moradores locais e o poder público reagiu com brutalidade, ocasionando em um conflito entre civis e a polícia que durou quatro dias, levando 43 pessoas a óbito, dentre essas mortes 33 eram de pessoas negras, e 1.189 feridos (ROCHA, 2017, s/p).

Ainda que componham o amplo espectro da música eletrônica, as particularidades do *techno* são notáveis sobretudo se comparadas às influências da *trance*, amplamente advindas do movimento *hippie*, associada à experimentação psicodélica das músicas, junto à experiência das drogas que potencializam ou se aproximam do estado de transe.

Isso evidentemente reverbera no modo de produção da musicalidade. O *techno* não estava intrinsicamente associado ao uso de entorpecentes, de forma geral, em seus primórdios, já que em sua maioria eram jovens menores de idade que frequentavam os clubes escolares, o que pode ser associado ao som instrumental mais seco e agressivo, amplamente futurista, no entanto, menos otimista e alegre que o *house*.

O *techno* ainda hoje está mais associado à classe trabalhadora ou ao precariado, sobretudo na Alemanha, Portugal e Inglaterra, como observado por Victor Alberto Abreu Silva em seu artigo “*Techno, house e trance – uma incursão pelas culturas da “dance music”*”, em que desenvolve uma etnografia sobre os gêneros na Cidade do Porto.

O autor demonstra que o *techno* tem uma característica de proximidade, “a galera do bairro” que se agrupa para a festa, mas para alianças que perduram para além dela, tendo seus participantes níveis escolares mais baixos, alto índice de subempregos ou mesmo desemprego, tornando o gênero na Europa mais próximo das culturas de rua: “o pessoal do techno é o pessoal da rua” conta Jorge (SILVA, 2005, p.64), o uso de drogas é mais fluido, sendo um componente ativo, assim como o seu comércio, gerando formações de espécies de gangues rivais entre as localidades.

Com um alto resíduo da cultura *punk*, no que refere a estética, as festas no contexto analisado do artigo se aproximam ainda mais por seu caráter de extravasamento das opressões diárias, uma forma de perseverar na existência, no sentido das potências de que trata Espinosa, onde a descarga de tais revoltas é performada coletivamente de modo a fortalecer as relações do grupo.

Apesar dos bulbos históricos e sua relação direta com as classes, assim como das particularidades locais de cada epicentro da música eletrônica, como esboçado até aqui, a segmentação dos propósitos da festa de cada gênero entre o *techno*, a *trance* e o *house* são múltiplas e não esgotáveis, e se inserem em

uma lógica de trânsitos mais complexos, que passam por identificações também múltiplas.

Sobretudo se os fatores históricos, de classe e de pertencimento locais são deixados de lado, por apagamento, esvaziamento ou por seu caráter de efemeridade e transitoriedade – lastros da pós-modernidade – esses trânsitos se tornam ainda mais esquizos, com menor grau de um engajamento político clássico nos discursos.

Isso fica evidente se consideramos o *techno* como uma espécie de continuidade, resquício ou ruína do *punk*, tendo em vista todo o processo metamórfico em que a forma absorve o conteúdo, dissolvendo esses limites na relação da linguagem, entre os significantes e o significado.

Simplificando, o *punk* (1960) entendido inicialmente como um movimento estético das classes operárias, no qual o discurso ideológico era evidente nas letras e na vocalidade juntamente a uma musicalidade menos complexa, por ser uma proposta de democratização dos modos de fazer, direta ou indiretamente metamorfoseado para o *techno* (1980) que também advém das classes menos privilegiadas e que inicialmente abolia a letra e a vocalidade e dava espaço a uma complexificada e experimental musicalidade maquínica, ainda que pelos mesmos princípios estéticos que o *punk*: a repetição e o ruído.

Forma e conteúdo, simultaneamente, a performar uma agressividade (uma alegria passiva?) derivada do sentimento de revolta, também direta ou indiretamente, da consciência das opressões de classe e, no segundo caso, dos conflitos raciais, como implícito na fala de Atkins.

2.3.2 A cena clubber

Por esses primeiros bulbos históricos, de classe e pertencimento local, poderíamos em uma formulação um tanto purista afirmar que o *punk* e o *techno* se classificariam a partir da ideia de subculturas – assim como o movimento *hippie* se vincula às festas *trance*, por sua vez, difundidos pelos jovens de classe média americana na busca por uma vida alternativa como categorias da contracultura – contemporaneamente.

Dada a situação pós-moderna de tais agenciamentos, a tendência à mistura, aos trânsitos por identificação performativa e às múltiplas apropriações capitalísticas dificultam e muito qualquer tipo de solidificação categórica, ainda que os níveis de acessos às festas entre as classes sejam evidentemente influenciados por fatores básicos, como o valor dos ingressos, as distâncias e as localidades, a representatividade e o poder de consumo. Sobre tais categorias e suas relações com a cultura dominante, Clarke comenta:

Subculturas de classe trabalhadora reproduzem uma clara dicotomia entre aqueles aspectos da vida grupal ainda completamente sob as restrições das instituições “parentais” (família, casa, escola, trabalho), e aqueles focados em horas de “não-trabalho” - lazer, associação entre pares. Os *milieux* contraculturais de classe média fundem e borram as distinções entre tempos e atividades “livres” e “necessárias”. Aliás, os últimos se distinguem precisamente por sua tentativa de explorar “instituições alternativas” às instituições centrais da cultura dominante: novos padrões de vida, de vida familiar, de trabalho ou mesmo “não-carreiras”. A juventude de classe média permanece por mais tempo “no estágio transicional” do que seus pares de classe trabalhadora (CLARKE *apud* BRAGA 2018, p. 44).

O que percebo em boa parte dos trabalhos teóricos e sociológicos acerca de tais festas e das reminiscências da cultura *clubber*, para além de uma habitual afetação moralizante, é uma tendência à pasteurização de tais segmentos, um tanto quanto apaziguadora.

As descrições generalistas de Maffesoli não permeiam os conflitos e as particularidades das identificações de classes, de performatividades, de localidades e identidades, justamente por conta do olhar estrangeiro, nos mais diversos sentidos, que tende a agrupar as semelhanças, e difere tais segmentos

a partir da universalização do olhar do observador (antropólogo, sociólogo, etnógrafo, etc) e não das diferenças que os singularizam.

Porque para isso, é preciso um olhar imanente e que ainda assim exercite a alteridade: faço parte, mas não do todo (porque não há um todo), e por isso preciso me colocar no lugar do outro, para melhor entender sua complexidade e as entre/estruturas que nos permeiam, ainda que fluidas, sem, no entanto, pretender falar por ele. Um composto do exercício de pesquisa cartográfica.

Com isso quero chegar ao termo que identifico como mais apropriado para falar sobre a cultura *clubber*, que não necessariamente o de *subcultura* ou *contracultura*, sobretudo pela minha forma de participação ativa e não distanciada de tais movimentos locais, também pelo não distanciamento temporal, haja vista que, enquanto escrevo, tais festas continuam a acontecer e o processo cartográfico também.

Dito isso, a partir do contato com a recente tese o “Fervo e a Luta” de Gibran Teixeira Braga, onde ele analisa as festas *clubbers* de São Paulo e Berlim, em uma ótica também incorporada, participativa e imanente, que por sua vez, se alinha a John Irwin²³ em seu texto “*Notes on the status of the concept subculture*” onde o autor propõe o conceito de *cena*. Entendo o conceito de *cena* neste trabalho corresponde mais generosamente e, de modo menos pretensioso, ao meu entendimento e participação nessas festas em contextos, estéticas, poéticas e políticas tão específicas, múltiplas e transitórias, já que:

cenas são “mundos sociais” cujos membros apresentam uma “perspectiva compartilhada”. A multiplicidade de destinos possíveis e projetos pessoais e coletivos que caracterizava o momento informa o autor e seus apontamentos em conceitos como “pluralismo subcultural” e “relativismo subcultural”. Decorre daí também a noção de que uma pessoa pode participar de mais de um mundo social, simultaneamente ou alternadamente (BRAGA, 2018, p.52).

²³ Segundo Gibran Teixeira Braga (BRAGA, 2018, p. 52): Em seu estudo posterior, “*Scenes*”, Irwin aprofunda este debate ao apontar como “gangues” e “subculturas” não contemplavam a casualidade dos mundos que ele pesquisava – surfistas e hippies. Gangues e subculturas pressupunham um grau elevado de comprometimento, determinismo, instrumentalidade e uma participação estável. Já categorias como “meio”, “febre” e “mania”, com os quais ele lidava, não sugeriam tanta permanência e coesão.

Portanto, a *cena* é um entendimento da perspectiva elástica de tais ajuntamentos locais em conexão aos trânsitos e tendências globais, com seus devidos polos de poder e influência, mas também junto a processos de absorção de tais influências – ética e esteticamente partilhadas – que passam por filtros contextuais tornando evidentes as particularidades de cada local.

Isso é facilmente observável nas festas *techno* em contextos de mais acessos e mais facilidades financeiras, tecnológicas e espaciais em detrimento das festas *techno* em contextos de precariedade e burocratização como acontece nos espaços públicos em Belo Horizonte. A *vibe* de cada encontro é o que preenche de afetos próprios ao local, singularizando o que é repetido globalmente, mediada por inúmeros fatores circunstanciais como os citados.

O global e o local são trânsitos cada vez mais facilitados pela internet, um dispositivo importante da *cena*, tanto como difusora, quanto como espaço de produção estético e ético que cada vez mais media as relações no presente das festas. De modo que a festa parece começar antes. De acordo com Gibran Teixeira Braga:

Com a recente proeminência das redes sociais, especialmente o Facebook, na divulgação de eventos e em fóruns de discussão online, a rede se configura em uma esfera de encontro e debate acerca da cena, mesmo entre participantes que vivem na mesma cidade; a internet é, assim, parte da cena. (BRAGA, 2018, p.54)

Redes sociais como o *Facebook* e o *Instagram* detonam, por meio de seus usuários, camadas de agenciamentos que dão uma ideia de comunidade, onde seus usuários compartilham músicas, *life style*, críticas, rolês, posicionamentos ideológicos e/ou identitários, imagens de seus cotidianos, como no formato efêmero dos *stories* do Instagram, onde o usuário pode gravar vídeos curtos que duram 24 horas na rede.

Esse recurso, o *stories*, tem sido recentemente muito explorado pela minha geração para difundir seu *life style* pelas imagens sem muita preocupação formal, vídeos despretensiosos, mas com alto “engajamento” de respostas imediatas, criando redes centradas no indivíduo, com menos compartilhamento entre coletividades, já que as possibilidades mais usuais de *feedback* são os *directs* (caixas de diálogos privados) e os comentários nas fotos.

A ideia de produção de si mesmo, como o que se publica ali, expõe mais a própria intimidade do que outras plataformas, pelo seu caráter de aparente efemeridade, produzindo uma sensação de “real” intensificada pelo aspecto espontâneo e menos controlado das imagens.

Dentre todos os movimentos que acompanho, observo o da cena *clubber* como a que mais compartilha os acontecimentos das festas em tempo real, podendo usufruir dessa memória efêmera partilhada entre os seus no momento pós-festa. Por esse forte engajamento dos *clubbers* no Instagram, sobretudo no *stories*, utilizei também esse dispositivo como lugar de provocação e trocas acerca das questões da pesquisa, porque também faz parte da *cena*.

2.3.3 Quem odeia a Masterp I a n o?

Eu me lembro bem de quando fui pela primeira vez em uma festa organizada pelo coletivo de música eletrônica Masterp I a n o que acontecia debaixo do Viaduto Santa Tereza, em paralelo a uma edição da *Praia da Estação*, formando o já clássico eixo praça-viaduto em Belo Horizonte.

Um sábado de sol no dia nove de janeiro de 2016, quando então saí de casa pelo começo da tarde despretensiosamente com a minha bicicleta, dando uma “passadinha” na *Praia da Estação*, para começar bem o ano. Já conhecia a ideia Masterp I a n o, por amigos envolvidos, mas ainda não tinha cedido à experiência, porque de fato não me interessava pela festa *techno*.

Como a “passadinha” foi sendo estendida até o fim da tarde, achei que devia atravessar a rua Aarão Reis até sua outra margem e enfim ter um encontro com a festa eletrônica, que a meu ver era de uma frequência muito oposta à que eu me encontrava na *Praia da Estação*, mas como era aberta, não custava nada ver de qual era.

Circulei pela festa já entorpecida pelo álcool, junto a uma amiga, que me apresentou algumas daquelas pessoas: parte do coletivo, gente do “rolê” da bicicleta, um e outro DJ com quem nunca tinha cruzado, não que me lembre, em outras festinhas. Encontrei Sosti Reis, integrante do Masterp I a n o e amigo de longa data e me lembro de bebermos juntos, ele um copo de cerveja, eu um copo de catuaba.

Também me lembro de gostar do set da Carol Mattos, com quem viria a morar um ano depois, e quem começou a despertar a minha curiosidade de pesquisa sobre a *cena*, contando as primeiras histórias sobre a música eletrônica, o contexto das festas, com quem pude acompanhar os “corres” de produção e as dificuldades burocráticas para se conseguir um simples alvará em “beagá”. Nesse dia, achei muito poderosa a sua presença como DJ, muito atenta à *vibe* da pista.

Tentando rememorar esse dia, fui em busca do evento no site do coletivo, que me direcionou para a página do evento no *facebook*. Assim soube que a

festa se chamava “nenhuma Luz NO FIM DO VIADUCTO bem findo 2016”, com a seguinte descrição:

VOLTEMOS c/ convidados especialiss,
direto de terras holísticas ::

MASTERp la n o cru
+ Thomash (VOODOOHOP)
+ Digitaria

15:00 OMOLOKO
17:00 JOÃO NOGUEIRA
18:30 DIGITARIA
21:00 THOMASH
00:00 CAROL M.
02:00 THYER
03:30 ROMANA

+ visuals:
COLETIVO MINHOCA DA TERRA
PEDROPEDRO
URI
VICTOR ENDO

escândalo vândalo
restituíno a perversidade.
gambiarra e falsificação, nesse 3d fantasma do municipiomasmo.

QG CENTRO junto com as ratazana, morcegas sem asa.
de onde partimos para voltar:: nuóssa amada Belorizontem

aproveite que você já deu o pulão nesse busão encarecido
e FICA. fica com nós no Centrão até a Expulsão.

um salve a simone de beauvoir uma linda.

Soube então que descrição havia sido feita pelo Pedro Pedro, DJ e artista gráfico do coletivo, com quem moro hoje, mas que na época da festa ainda não havia conhecido. Pedro é uma das pessoas que articulam criativamente a linguagem da MASTERP I a n o e é também ativador das discussões acerca da resistência *queer* e de lutas locais dentro do coletivo, desenvolve a MASTERPANO, um projeto ocasional de estampas em camisetas e bolsas com frases relacionadas à MASTERP I a n o.

Criado em 2015, o coletivo se descreve como “Serviço relacionado ao uso de produtos químicos e gás_ situações frenéticas & ortotóxicas” em sua página do facebook. Se inicialmente o objetivo era compartilhar música e referências em festas particulares promovidas pelos 18 membros que viriam a formar o coletivo em sua fase inicial, hoje 11 ativos, foi sendo delineado o objetivo de ampliar a experiência para a rua e lugares dos mais diversos, como estacionamentos, galpões e fábricas desativadas, ou seja, para além dos espaços das boates e sua hegemonia no que concerne à festa de música eletrônica em Belo Horizonte. Em entrevista, Belisa Murta, membro do coletivo, afirma:

As festas do Masterplano surgiram a partir de uma vontade de se criar uma experiência que não existia ainda na cidade, que abrangia além do estilo musical, também uma experiência visual. Não havia nenhum clube ou espaço que se propunha a fazer isso e muito pelo contrário, os espaços existentes carregavam na maioria das vezes políticas adversas àquelas que acreditamos. Para além do tipo de música que se tocava naquele momento, a maioria massiva dos lineups era formada apenas por homens, cis, brancos, heteronormativos - o que inclusive permitiu-se criar uma espécie de esteriótipo ao associar esse tipo de música como o tech-house (mistura de tecno com house) com esse perfil. Como forma de "atrair" mulheres para esses ambientes machistas e opressores, usavam o artifício de cobrar valores diferentes nas entradas para homens e mulheres - o que posteriormente inclusive tornou-se uma prática ilegal. Por fim, cobravam-se valores altos para uma experiência que era sempre repetida e pouco estimulante (MURTA, 2018, entrevista).

Pensar outros usos para o espaço público e se relacionar de outro modo com a cidade são pautas comuns ao coletivo, que conta também com integrantes que impulsionam o pensamento urbano de ressignificação dos espaços durante as festas, um traço que vem se construindo em Belo Horizonte, ainda mais visível após o movimento da *Praia da Estação* em 2010. Ao ser questionada sobre a relação da MASTERP I a n o com a Praia da Estação, Belisa Murta comenta:

Sem dúvida a Praia da Estação é uma grande influência pro Masterplano e pra outras ocupações festivas de rua. Acho que foi um momento importante no imaginário da cidade de entender que as pessoas poderiam usar o espaço como quisessem e reivindicar o que acreditam. A partir do momento que isso está normalizado como uma prática, outros grupos também se sentem mais confortáveis de atuar neste sentido. Com o Masterplano as ocupações na rua começaram por outras razões, que era a ausência de um espaço que abrigava o tipo de experiência que tínhamos vontade de ter. Como consequência da vivência das ocupações na rua, a própria também se tornou uma questão essencial na nossa atuação, pois experienciamos os problemas associados ao espaço público e a burocratização para o seu uso (MURTA, 2018, entrevista).

A relação com a cidade fica evidente também na fala de Vitor Lagoeiro, que assim como Belisa Murta, outra integrante da MAsterp l a n o, é arquiteto e integrante do Micropólis. Em entrevista para o jornalista do *O tempo* Lucas Buzatti, Lagoeiro afirma:

A ressignificação do espaço público é um traço característico das festas, que costumam acontecer na rua ou em ambientes inusitados, como galpões e estacionamentos. “Pensar a festa como ferramenta para descobrir a cidade com outros olhos pode ser transformador. Você está convidado para ficar num lugar que não foi desenhado para te receber, então começa a ter outras perspectivas desses lugares, a descobrir toda uma potência criativa da cidade”, defende Lagoeiro (BUZATTI, 2017, s/p).

A carnavalização atualizada contida na subversão pelo riso do pós-pornô, da estética *queer*, na herança cristã profanada, na autogestão, na relação com a rua, com o carnaval e com a precariedade são traços evidentes na linguagem do coletivo, sobretudo nas primeiras festas, quando a relação com as pautas políticas da cidade estava mais pulsante e a dimensão das festas não havia ainda ganhado as proporções de hoje, que tem variado de 600 a 1800 pessoas, aumentando proporcionalmente também o risco de prejuízos. Sobre a relação de produção junto as boates, Belisa comenta:

Com o desenrolar das festas que passaram a abraçar uma enorme quantidade de pessoas a partir dessas outras propostas, os donos de clubes começaram a olhar para as festas de uma forma diferente. Antes o olhar era de desconhecimento e uma certa superioridade por estarem na cena a mais tempo, posteriormente passaram a ver como uma possibilidade de parceria. As conversas vieram com a demanda das festas que aconteciam na rua, e em lugares não pré-destinados a

isso, por lugares com uma estrutura já pronta, o que facilitava a produção e diminuía os custos. Ao mesmo tempo que os clubes se interessavam pela renovação do público e do tipo de som tocado. Essa união de interesses fez com que algumas das festas, principalmente as menores ou mais despretensiosas, passassem a acontecer nos clubes. Para elas acontecerem, foram necessários alguns acordos: a produção geralmente é de alguém do coletivo, com lineups montados levando em consideração as questões de gênero levantadas pelo coletivo e os preços são mais baixos. A experiência de clube não substitui a experiência das outras festas fora dele, e mesmo estando saturada, essa passou a ser uma solução para as festas menores. (BELISA, 2018, entrevista)

A dimensão que tomaram as festas inevitavelmente torna tudo mais sério, sobretudo porque fica cada vez mais difícil não passar pela oficialidade, com seus processos burocráticos que já impediram que festas ocorressem, gerando um rombo financeiro no coletivo que opera pelo “faça você mesmo”.

Frases, neologismos e expressões como: “PARARAVESTATIZAÇÃODOTRANSPORTE”, “RAVEindicaÇÕES”, “clubbers da esquina”, “APORNCALIPSE”, “transtechno sem catraca”, “ENTRADA DEMONICRÁTICA”, “festa tutorial”, “LAINÓPIO”, “MASTERpânico”, “BHtranse”, “vamos lounge”, “BEBAAGUAJORREMAIS”, “DEUS ME LIVRE DE TECHNO NO CARNAVAL”, “TIRO ELÉTRICO” compõem as descrições de festas abaixo, de 2018 a 2015:

AÉREAp la n o [na buatchy] c/ Aérea Negrot

MASTERp la n o showcase SP

MASTERp la n o em Queeresma c/ Volvox (NYC)

Mikatreta 2018

MASTERp la n o : tomany no CUE

RAVE domestik _____

Offter SP na Rua _ vamos lounge

19º FestcurtasBH convida MASTERp la n o

Bazar Transvest te veste.

MASTERp la n o showcase/ kubik bh

A Ocupação #9 | A Rua Vive!

As DUAS HORAS Restantes

MASTERp la n o em Inferno Astral #2

MONSTRAp le n a

Mikatreta 2017

Expedição cosmopista 030

Maus lençóis 

MASTERp la y a . o ° o

MASTERp 1 a n o ° ,acidental consensual

INFERNO AS T RA L

SE VIRA BABY - meslærplano ne lliærde

B.A.K.A.N.A.L.

Ministério do Techno convoca: #FORATÊNIA

AFTER das afogozas

Sereia da Lagoinha

Saia da sua ZONA DE COÏTORNO

MIKATRETA #02, a SAGA-SEGUE

MIKATRETA #01

LIMIAR

OS BURACOS DA GLÓRIA

PEPEK POWER ☆

nenhuma LÛZ NO FIM DO VIADUCTO bem findo 2016

CONTATOS SONOROS ::Raveillon coletivo na cachoeira

ΔULA DE INFØRMΔICA

TRANSp la n {}

ALÉM da passagem existe um ØΔSIS

-zona de passagem-00 AINDA NÃO SÓ QUESIM

MASTERtr o n i k a

Aniversário da Lôra do Bonfim

ZOO 4 relâmpago 4

BALÃO lounge

MASTERp la n o >> A LA PLAYA <<

{{HOJE}} transtechno sem catraca RAVEstatização do TRANSPORT

ZOO

Dejà vu
 master EXPERIMENT #02

As festas abertas na rua formaram um público que, como eu, não se identificava com as boates, por não serem tão viáveis e acessíveis economicamente, tornando o público um tanto restrito e homogêneo, não tão abertos à diferença.

Outro aspecto que me atraiu a esse universo e que está ligado a essa formação particular da cena dos coletivos pós 2015, é a premissa de que quaisquer tipos de assédio contra as mulheres na pista não são tolerados²⁴,

²⁴ Há sempre o lembrete nos eventos de facebook: “todo e qualquer tipo de ato violento e abusivo, verbal ou físico, seja ele motivado por machismo, homofobia, transfobia, racismo ou contato íntimo não consensual, não será tolerado e ao responsável será indicado o caminho da saída sem retorno”.

\\\
 ||| o brilho ta cada vez mais ofuscante
 ||| as luzes cada vez mais piscantes
 ||| as bolhas cada vez mais explodidas
 ||| as PPKs cada vez mais power
 ||| os viaductos cada vez mais iluminades
 ||| os pés direitos cada vez mais altos
 ||| os buracos cada vez mais gloriosos
 ||| os contornos cada vez mais deslocados
 ||| e nossa conversa
 ||| cada vez mais corporal e pingando de Suor
 \\\
 \\\
 /// e a gente continua se virando como pode
 \\\
 //

\\\ XPLOD BELORIS
 ||| sejam os que quisermos
 \\\
 |||

MASTERp la n o convida para comemorar
 01 ANO de atividade acidental consensual:

Para que sejam possíveis as festas na rua, são também realizadas festas pagas em locações fechadas, que possibilitaram a compra dos equipamentos e os custos de produção, para que aos poucos fossem ganhando autonomia na realização das festas, ainda que com uma margem de lucro irrisória e oscilante. Com a crescente visibilidade das festas, alguns festivais capitalizados por marcas de cerveja vêm, ocasionalmente, convidando a MASTERP I a n o como parte do pacote que oferecem da cena belorizontina, como tem sido frequente no carnaval recente da cidade.

2.3.4 Pelo direito de ser um monstro

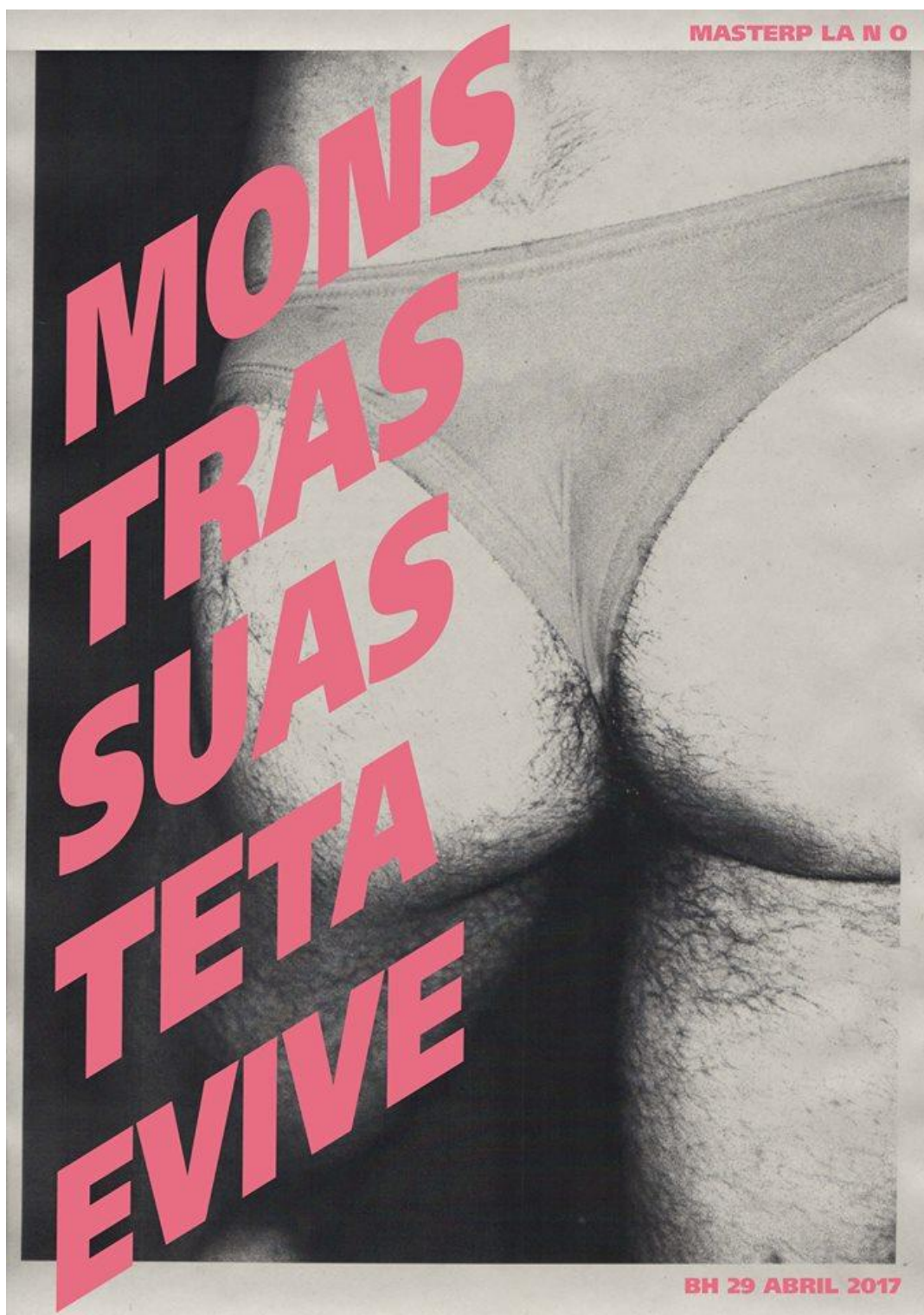


IMAGEM 2: Arte MONSTRAP | e n a | Fonte: MASTERP | a n o

Para além da música, a experiência passa também pelas performances de artistas e coletivos que permeiam o campo *queer*, feminista e antifascista, onde o corpo é o verbo e as imagens desafiam o conservadorismo mineiro. Passaram pelas festas as performers e coletivos Willaqueer (BH), Lázaro Chapinha (BH), Dudx (SP), Pintorosa (RJ), Isma (BH), Clarissa Lasertits (RJ), As talavistas (BH), Galla (BH), Alporquia (BH), Rezmorah (BH), Loic Koutana (FRA/SP), Elvira (SP), Femminino (JF), Maria Teresa – Trio Lipstick (BH), Projeto Trans residência experimento queer (BH) e o Transborda²⁵ (BH), coletivo de que faço parte. Acerca do engajamento nas pautas LGBT, assim como sobre a aproximação das “minorias”, Belisa Murta se posiciona no seguinte sentido:

As pautas LGBT e feministas são bastante latentes nas nossas ações, uma vez que a maior parte do coletivo é LGBT e metade são mulheres. Dessa forma é uma questão que sempre levamos em conta com quem trabalhamos, para além das escolhas de quem tocam nos lineups das festas, é um desejo do nosso coletivo inserir minorias sociais dentro das nossas ações, como mulheres, pessoas negras, LGBT's. Esses indivíduos geralmente não tem acesso ao mercado de trabalho formal e, por isso, por meio da festa podemos contratá-las e dar uma oportunidade para trabalhar. Sobre questão de recorte de classes nós percebemos que ainda temos muitos privilégios perante a grande parte do nosso público. Mas não há um consenso sobre esse tema, até porque dentro do próprio coletivo há diferenças. Tentamos sempre diversificar os estilos das festas em relação aos valores de entrada, oferecer a oportunidade de comprar antecipadamente por valores menores ou se uma festa chegar a ter um valor mais elevado, tentamos fazer com que a próxima seja mais barata. Além disso, no caso das festas mais caras, também tentamos aproximar das pessoas que sabemos que não tem como pagarem e oferecemos descontos, ingressos gratuitos ou as vezes até algum trabalho (MURTA, 2018, entrevista).

Fomos convidadas a participar da festa MONSTRAP I e n a, que tinha como foco abordar as questões *queer* de modo mais enfático, já que são

²⁵ O Coletivo Transborda surgiu em 2015, na ocasião em que eu era professora da disciplina de Caracterização Cênica e Cenografia no curso técnico do CEFART quando, então, 5 alunxs, 4 mulheres cis e um homem trans, me abordaram para que criássemos juntxs uma cena que falasse sobre questões feministas. Após a feitura da cena *Little Boxes*, apresentada em diversos festivais, tais como o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, onde foi premiada pelo Júri Popular, A-mostra.LAB e Festival de Cenas Curtas de Sete Lagoas, resolvemos dar continuidade à pesquisa, nos agrupando desde então sob o Coletivo Transborda, onde desenvolvemos cenas teatrais, performances, intervenções urbanas e vídeos, com uma de carnavalização. Hoje somos: Erika Rohlf, Lui Rodrigues, Michele Bernardino, Clara Fadel, Priscila Monteiro e eu. Atualmente estamos desenvolvendo o espetáculo *Encontros e desencontros com Fátima Bernardes*, onde nossas mães são as protagonistas e falam de suas questões.

questões que permeiam muito a cena proposta pelos coletivos de música eletrônica aqui recortados. Logo, tratando-se de um coletivo feminista, propusemos a ação *No porrrrn* como modo de abordar a objetificação dos corpos das mulheres na indústria pornô *mainstream*.

Estávamos pesquisando o pós-pornô pela via da performance e da produção de imagem e resolvemos juntar o material produzido para outros fins e pensa-lo sob a estética da festa, algo com que flertávamos em nossas ações, sobretudo pelo interesse na linguagem da carnavalização, presente em nossas cenas, performances e vídeos desde 2015, quando iniciamos o coletivo.

Chegamos mais cedo no local, um galpão de estacionamento um tanto sombrio no centro da cidade, na noite do dia 29 de abril de 2017 para compor o espaço da performance *No porrrrn* versão MONSTRAP I e n a. éramos cinco performers em ação, emparelhadas em uma linha reta a uma distância de 3 metros da parede, onde eram projetadas imagens fotográficas de um ensaio pós-pornô com mulheres diversas e algumas frases provocativas.



IMAGEM 3: No porrrrn_Coletivo Transborda I | Fonte: Carlos Oliveira



IMAGEM 4: No porrrrn_Coletivo Transborda II | Fonte: Carlos Oliveira

Corríamos em direção a parede onde batíamos nossos corpos repetidamente, voltando de costas ao ponto de início, de modo a sempre estarmos de frente para o vídeo projetado nela. A cada vez, tirávamos uma peça de roupa, até que ficássemos completamente nus. A exaustão era absoluta devido às repetições e ao encontro violento dos nossos corpos com a parede em meio a festa. O *striptease* abriu o fundo da pista, assim como estabeleceu um clima ainda mais sombrio para a noite.

A ação não havia demorado mais do que meia hora, mas a intensidade que provocamos em nossos próprios corpos nos deixou completamente esgotadas, física e emocionalmente e, por isso, parte do grupo resolveu voltar logo para casa. De todas as performances que havíamos feito, essa era completamente destituída de humor e ao final concluímos que não era a melhor festa para que a apresentássemos, já que havíamos “pesado a *vibe*” da pista. Nenhuma alegria, nem passiva nem ativa. Alguma euforia autodestrutiva, mas ainda assim com uma potência de extravasamento dos códigos dados pelo pornô.

Continuei na festa por mais algumas horas, ainda reverberando no corpo a ação desenvolvida. Pude acompanhar as outras performances da noite, a maior parte composta por solos que construíam e destruíam a normatividade dos corpos. Pareciam reivindicar o direito a serem um monstro, enquanto potência de re-existência do grotesco, enquanto corpos expandidos e singulares, persistindo na existência apesar de toda marginalização, da alta mortalidade LGBTIQ em nosso país, dos lugares de recusa social e discriminação. Ali esses corpos, nossos corpos, construíam outro imaginário sobre si, à contrapelo.

Sobre esse processo de resistência à heteronormatividade e a singularização do monstro, Kwame Yonatan Poli dos Santos e Gustavo Henrique Dionísio pontuam:

Para concluir, tomamos nesse trabalho os supostos transtornos mentais, as transexuais e os homossexuais como exemplos de figuras contemporâneas monstruosas, ou seja, que desviam dos padrões sociais de normalidade psíquica, da heteronormatividade, em suma; pois os monstros vivem nos limites do conhecido, dos saberes, do humano: na periferia, nos asilos, no manicômio, nos espaços de produção de exclusão, nas bordas de uma sociedade que olha para ele com um medo projetado, isto é, um medo de si mesma, pois como Freud já brilhantemente elucidara em 1919, o Unheimlich é estranho agora porque antes fora muito familiar. Assim, a ordem subversiva das

condições trans expressa um desejo de corroer de dentro. E daí a violência como resposta. A partir dos monstros buscamos demonstrar o quanto o caminho para singularização não se encontra na circunscrição das diferenças, mas na positividade de resistências frente ao processo de normatização; não há nada mais humano que a monstruosidade (SANTOS; DIONISIO, 2013, p. 12).

O monstro é também uma ideia de fronteira, entre o inconsciente e o consciente, a margem e o centro, a alegria e a euforia, o humano e o animalesco, o que se esconde e o que se revela. É sempre o *entre*, e por isso, aquilo que se teme, porque tanto se fabula sobre o indiscernível, o limiar, o inconcluso e o incontrolável no outro, sempre no outro. É preciso uma coragem imensa para se revelar um monstro, e essas festas, à sorte da noite, são espaços onde se libertam e se encontram, reconhecem-se, performam e celebram suas sobrevivências. Jeffrey Cohen, em *A cultura dos monstros: sete teses*, fala sobre o não binarismo do *monstro*:

Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração (COHEN, 2000, p. 32).

Medo e desejo. O monstro é aquilo que se teme desejar, uma espécie de máquina desejante. Violam e subvertem o que é permitido vir à vida pública, é fantasiado justamente por ser proibido, velado, interditado. Como resume Cohen (2000, p.48) “nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo em que invejamos sua liberdade”.

Por sua dimensão selvagem, incitar libertar os monstros em uma festa é bancar o medo e o desejo em escala coletiva, incitar os monstros para fora dos armários é um risco enorme, com todo seu revés e toda impureza, com tudo o que de mais profundo a festa desperta. Medo x desejo.

Na segunda dissertação em “Para a genealogia da Moral”, escrita em 1877, Friedrich Nietzsche postula que “sem crueldade não há festa: é o que ensina a mais antiga e mais longa história do homem – e no castigo também há muito de festivo ” (NIETZSCHE, 1999, p. 56). Ao analisar a relação entre culpa, consciência e dever, o autor afirma a festa como produto da crueldade dos antigos, algo entre o castigo e a ingenuidade (simpatia malévola) a que Espinoza

aferia. Tal crueldade, inerente e espetacularizada pelos homens antigos (sic), trazia a noção de um mundo “essencialmente público”, que não poderia conceber a felicidade sem os espetáculos e as festas, nisso a sua consideração pelo “espectador” (NIETZSCHE, 1999, p. 59).

Nietzsche (1999, p. 56) nos lembra que não há muito tempo (sic) era inconcebível que houvesse grandes festas públicas sem execuções, ou mesmo casas nobres sem personagens com a função de receber a zombaria de seus “superiores”. Tece o elogio ao tempo em que a humanidade não se envergonhava de sua crueldade, não buscava ser “anjo”, remetendo aos valores cristãos, arruinando o estômago ao repudiar a inocência e a alegria do animal, e a crueldade como parte de seu instinto (NIETZSCHE, 1999, p. 57).

Na esfera dos monstros libertos nas festas, em que a crueldade é implícita ao mesmo tempo em que a alegria e a animalidade lhes são constituintes, são evidenciados os ruídos entre o bem e o mal após os valores cristãos e modernos edificados na sociedade. Sobre os homens modernos, enquanto animais domésticos e a crueldade como um prazer festivo anterior, o filósofo alemão disserta:

Parece-me que repugna à delicadeza, mais ainda à tartufice dos mansos animais domésticos (isto é, os homens modernos, isto é, nós), imaginar com todo o vigor até que ponto a crueldade constituía o grande prazer festivo da humanidade antiga, como era um ingrediente de quase todas as suas alegrias; e com que ingenuidade se apresentava a sua exigência de crueldade, quão radicalmente a “maldade desinteressada” (ou, na expressão de Spinoza, a *sympatia malevolens*[*simpatia malévola*]) era vista como atributo normal do homem (NIETZSCHE, 1991, p. 55).

O núcleo de seu texto parte da tentativa em demonstrar a história da crueldade como componente da evolução da ética ocidental. Uma obra extremamente polêmica, que apenas nos serve para refletir acerca da impureza dos afetos da festa, para além da alegria, a crueldade como algo da alegria, composição explosiva das carnavalizações, ou aqui, das festas que despertam os monstros como modo de libertar aquilo que não deveria, pela ética moderna, ser tornado público, porque é considerado ofensivo, ou mesmo porque seu entendimento é complexo demais pelo acúmulo de suas contradições tornadas visíveis.

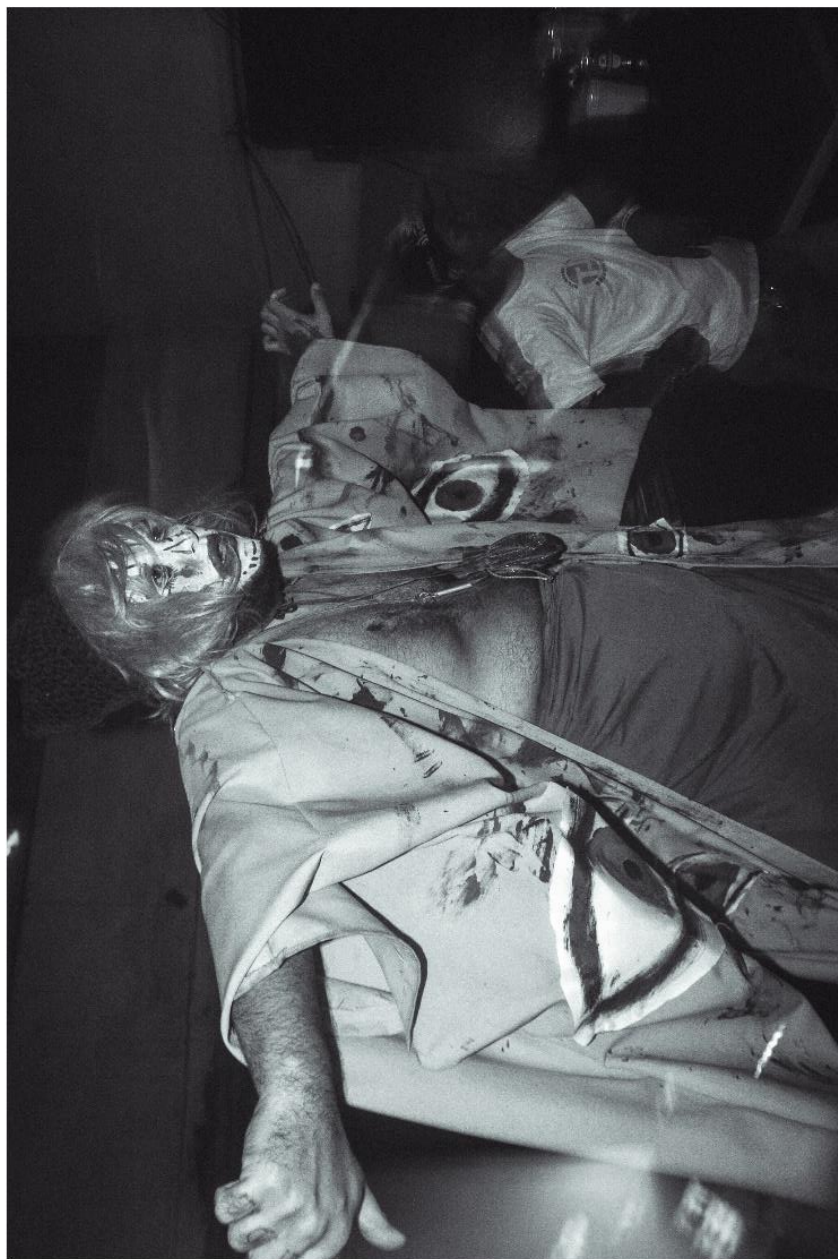


IMAGEM 5: Dudx na MONSTRAP I e n a. Fonte: Gabriel Augusto



IMAGEM 6: Willaqueer na MONSTRAP I e n a | Fonte: Gabriel Augusto

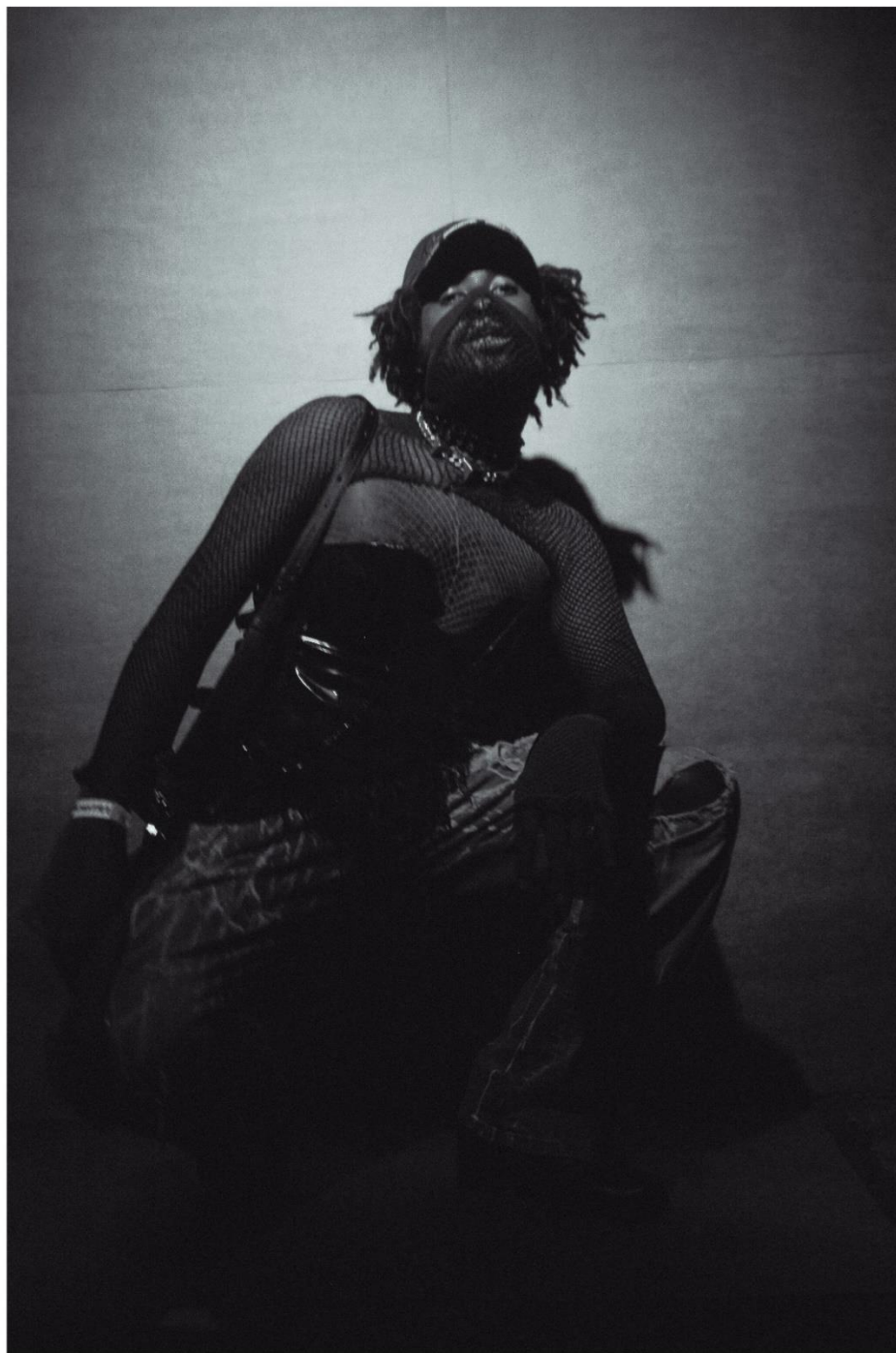


IMAGEM 7: MONSTRAP | e n a | Fonte: Gabriel Augusto

2.3.5 Deus me livre de *techno* no carnaval

IMAGEM 8: Mikatreta 2018 | Fonte: Luis Gustavo



IMAGEM 9: Trio elétrico Mikatreta 2018 | Fonte: Belisa Murta

Atentos aos fluxos da cidade, não poderia ser diferente no carnaval; a MASTERPIANO há três anos conta com a força coletiva das *clubbers* do coletivo 1010 para realizar a MIKATRETA, a rave aberta e carnavalizada no centro da cidade. Todo ano abrem-se as planilhas e os Dj's podem se inscrever para fazer parte da festa que dura dias. São cerca de 50 artistas em média, vindos de outros cantos do país, para somar à micareta eletrônica, que dividem também as tarefas da produção para que a festa aconteça, quando chegam aqui, como conta Belisa Murta:

Até hoje a Mikatrete foi pré-produzida pelo pessoal dos coletivos de Belo Horizonte e durante os dias do Carnaval há uma divisão de tarefas entre aqueles que vem para participar. Cada um participa da sua maneira, desde produtores de eventos, live performances, discotecagens, apresentações de projeção, performance, etc. Não há remuneração, cada pessoa que participa banca sua própria presença e ajuda como puder, as casas dos residentes de Belo Horizonte geralmente se enchem de pessoas de outras cidades (MURTA, 2018, entrevista).

Oscilam festa na rua e festa fechada, para pagar a festa da rua. Em 2018 Belisa (2018) conta que ocorreram dois dias de festa, em dois lugares diferentes da cidade. Uma no Mercado Novo, no centro, e outra no bairro Bonfim, e estiveram presentes dez coletivos de três cidades de estados diferentes, todos ligados à cena *clubber*. Sobre seu surgimento em relação ao carnaval, Belisa conta:

A Mikatrete surge da vontade de se criar uma experiência híbrida da alegria e espontaneidade do Carnaval com os sons e a cultura *clubber*. No ano de 2016 foram chamados alguns amigos de coletivos de música eletrônica de outras cidades para virem a Belo Horizonte no Carnaval com a intenção de se fazer festas gratuitas na rua. (...) A experiência de varar a noite e se conectar com tantas pessoas, permitindo ouvir sons que não se conheciam antes no meio de muito glitter foi especial, o suficiente para nos próximos anos virem muito mais pessoas (MURTA, 2018, entrevista).

Brincando com os signos do carnaval, como é o caso do trio elétrico em 2018 a vagar nas ruas do centro da cidade, a MIKATRETA parece ironizar a si própria, como quando projeta a frase recortada do facebook: “deus me livre de techno no carnaval”, e com isso, carnavaliza a si mesma, rindo da hibridação das festas.

2.3.6 Desbunde: as estratégias da alegria na ditadura argentina

“Os doentes, tanto da alma quanto do corpo, não nos largarão, vampiros, enquanto não nos tiverem comunicado sua neurose e sua angústia, sua castração bem-amada, o ressentimento contra a vida, o imundo contágio. Tudo é caso de sangue. Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência “ (DELEUZE, 1998, p. 75).

Viver a expansão da potência dos corpos, sobretudo nas ruas das cidades da América Latina, vibrando juntos nas festas, empunhando gritos de luta, marchando pelas mais diversas causas progressistas, multiplicando-se em blocos de carnaval não-oficiais, performando a não-binariedade (...) como tem se intensificado após a abertura democrática nos países que a compõe, são processos que guardam ainda grandes resquícios do período das ditaduras da nossa história recente.

Seja na abordagem policial quase sempre seletivamente truculenta, ou na percepção conservadora de parte da população que sente saudade dos toques de recolher, seja, por outro lado, no deslumbre que é a ideia de poder ocupar novamente esses espaços, ainda que com toda a ferida histórica por cicatrizar, e assim vivenciar alguma brisa democrática, alguma alegria coletiva, criando lugares em que vivenciamos a política dos corpos enquanto re-existência e construção de possíveis outros-mundos-estes.

Durante os últimos anos da ditadura militar na Argentina na década de 1980, uma banda de rock chamada *Redonditos de Ricota* começou a propor encontros experimentais em espaços culturais multidisciplinares como o Centro Parakultural em Buenos Aires, um dos principais centros de expressão dos artistas portenhos contra a ditadura já em seus últimos anos e na transição democrática dos anos 1990.



IMAGEM 10: Convite para um encontro no *Parakultural*, Buenos Aires. 1986 | Fonte: Red Conceptualismos del Sur

A proposta era bailar até perder a forma humana²⁶, ou ainda: “El baile y la danza como generadores de experiencias capaces de despertar un nuevo estado de conciencia del mundo” (LUCENA, 2012, p. 113). A política do desbunde e do êxtase como modo de perseverar na existência, ou como afirma Indio Solari, o líder do grupo, em entrevista à socióloga argentina Lucena, “proteger o estado de ânimo”:

Un buen estado de ánimo es como una religión a un mejor precio. Su principal mandamento es: ¡NO TE ABURRIRÁS! Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas underground para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque mas no fuera esporádicamente. (SOLARI *apud* LUCENA, 2012, p. 113)

Nesses encontros experimentais, eram realizadas apresentações circenses, monólogos teatrais, *striptease*, leituras de poemas, etc, unindo toda classe artística e toda sorte de vagabundos que podiam ali desobedecer à tristeza dos tempos de chumbo e restaurar algum vigor por meio da estética-política partilhadas na clandestinidade, para vencer a sensação de inação, ainda que de modo efêmero e precário:

Así, a través de una estética-política relacional y festiva, que apuntaba a la generación de espacios de experimentación, disfrute e interrelación, la defensa del estado de ánimo se convirtió también en una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres. Si los poderes, para su ejercicio, se valen de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a entristecer y a descomponer nuestras relaciones, la alegría podía ser, tal como señala Spinoza, esa pasión-núcleo fundamental para la formación de una nueva comunidad política fuera del miedo, la tristeza y la inacción. (LUCENA, 2012, p.114)

A festa como restauradora dos afetos de potência – ou como dizia minha avó, “pra não deixar a espinhela cair” – em um contexto de clandestinidade era obviamente um esforço coletivo perigoso, ainda que não fosse um

²⁶ A publicação *Perder la forma humana* faz parte do catálogo da exposição homônima inaugurada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madri em parceria com a *Red Conceptualismos del Sur* uma plataforma internacional de trabalho fundada em 2007, que cartografou parte das manifestações artísticas de resistência durante as ditaduras da América Latina nos anos 80.

enfrentamento direto, corpo-a-corpo com o inimigo, como nas guerrilhas da luta armada de resistência ao regime, geralmente ligados aos partidos de extrema esquerda, organizados contra a violência dos Estado fascistas. As duas formas de luta, ainda hoje, são conflitadas porque assumem posturas muito distantes em relação à concepção estrutural de luta e das temporalidades, o que evidentemente, reflete na concepção de estética, de produção e entendimento sobre arte e política.

Em ambos os casos, na luta armada ou nas festas políticas²⁷ (incluindo todo viés performático que assumiam) o corpo é o *front*, em toda sua fragilidade ou potência. É o que corrói e produz fissura, de um modo ou de outro, e, no segundo caso, tendo como objetivo principal a restauração da vitalidade coletiva de imediato, de modo a construir uma segunda via de mundo pela suspensão temporária da festa e da expansão dos corpos:

Era una fiesta”, coinciden en señalar quienes formaron parte de esos espacios donde se desplegó con todo su desenfado la “estrategia de la alegría”, y no es extraño que sea ésa la palabra elegida para describir lo que allí sucedía. Por su agitación desordenada, sus arrebatos colectivos, sus excesos y exuberancias, el tiempo vivaz de la fiesta contrasta fuertemente con el de la vida cotidiana que transcurre en el marco de un sistema de prohibiciones que aseguran la reproducción ordenada del mundo. La fiesta interrumpe la rutinaria normalidad y con su jubiloso caos suspende temporalmente las responsabilidades de la vida diaria, proponiendo el escenario justo para el movimiento, el desborde y el disfrute de los sentidos. (LUCENA,2012, p.114)

No livro *El deseo nasce del derrumbe – Roberto Jacob: acciones, conceptos*²⁸, escritos a editora Ana Longoni, escritora, investigadora e professora da Universidade de Buenos Aires, reúne textos, manifestos, canções, projetos artísticos e documentos produzidos durante as últimas ditaduras na

²⁷ Termo utilizado pela autora na página 114.

²⁸ “Por primera vez se reúnen proyectos, manifiestos, canciones, conversaciones y otros textos del artista y sociólogo argentino Roberto Jacoby. Este libro da cuenta de su participación en iniciativas tales como: el grupo Arte de los Medios, Be at Beat Beatles, Tucumán Arde, la antievista *Sobre*, el grupo de pop-rock Virus, las fiestas itinerantes del club Eros, microsociedades como Chacra99 y el Proyecto Venus, la revista *ramona*, Darkroom, La Castidad, la Brigada Argentina por Dilma y muchas otras experiencias colectivas que exploran la capacidad del arte de inventar nuevas formas de vida. Un ejercicio vital de arqueología autocrítica (que elude la rememoración heroica y desencaja cualquier estereotipo), en donde un panfleto puede devenir discurso amoroso y una canción pop, revelar una cita de Marx.” (LONGONI, 2011, p. 1)

Argentina pelo artista e sociólogo argentino Roberto Jacob²⁹, que mais tarde desenvolveu a expressão “estratégia da alegria”, já citada, para dissertar sobre as iniciativas festivas-performáticas durante aqueles anos. Acerca do corpo como campo forças, assim como sua resposta performativa, que, em regime ditatorial, tenta sobreviver coletivamente, incluindo simbólica e narrativamente, Ana Longoni comenta:

La estrategia de la dictadura actuó exitosamente como disciplinante de los cuerpos a través del exterminio, la tortura, la cárcel legal e ilegal, así como la educación, los medios masivos, la vida cotidiana. El campo de concentración extiende sus fronteras hacia una sociedad igualmente concentracionaria, en la que todos los ciudadanos están paralizados por el terror de presumirse a sí mismos desaparecidos potenciales. Pero hubo, a pesar del terror instalado, estrategias para sortearlo, enfrentarlo y sobrevivir. RJ reconoce dos formas de antagonismo al régimen de facto, que apuntaron a recuperar la potencia de los cuerpos. La más notable es la gesta encabezada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, un puñado de mujeres a las que les fueron arrancados sus hijos y sus nietos; que desde 1977, en condiciones de la mayor vulnerabilidad, enrostraron a los jefes militares la ausencia de sus seres queridos y reclamaron su aparición con vida. Expusieron sus cuerpos en la calle a sabiendas de los riesgos que ello conllevaba, e idearon distintos recursos simbólicos en el foro público para instalar la denuncia y devolver su historia a los cuerpos de los ausentes. (LONGONI, 2011, p. 20)

As estratégias contra o terror paralisante das ditaduras somam um amplo leque de ações simbólicas e performativas, como evidenciou Roberto Jacob ao trazer as *Mães e avós da Praça de Maio*, em que a ausência de seus filhos é sistematicamente performada pela presença das mães que se reúnem desde 1977 até os dias atuais, todas as quintas-feiras em praça pública – a praça de maio em Buenos Aires – para lembrar e presentificar seus filhos desaparecidos há 40 anos, em detrimento do regime militar. Um exercício ritualístico para

²⁹ “Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944) es artista y sociólogo. La mayor parte de sus trabajos, entre la fiesta y la investigación social, giran alrededor de la desmaterialización del arte y la invención de nuevas formas de vida. Como integrante del grupo Arte de los Medios, en 1966, indagó sobre la materialidad social de los medios masivos en tanto constructores de acontecimiento. En 1968, junto a otros integrantes de la vanguardia argentina, impulsó al éxodo desde el arte hacia los territorios aun más inciertos del conflicto social y político. Desde fines de la última dictadura, compuso decenas de canciones en el grupo de pop-rock Virus y fue impulsor de reuniones festivas en espacios under, estrategia de la alegría que entendió como una forma de resistir colectivamente ante el terror desatado por la represión. Al filo del milenio, diseñó y concretó varios experimentos de redes sociales de artistas y no artistas y otros proyectos en colaboración como Chacra99, el Proyecto Venus, la revista *ramona*, el Área de Sociedades Experimentales y el Centro de Investigaciones Artísticas” (LONGONI, 2011, p. 1).

mostrar que a ferida ainda está aberta, para avivar a memória por meio da repetição e da produção simbólica, como nos lenços brancos que lhes cobrem os cabelos remetendo às fraudas de pano de seus filhos.

Acerca desses rituais da memória, que formam *micro-communitas* poéticas, a pesquisadora cubana, radicada no México, Ileana Dieguez em seu livro *Cenários Liminares: teatralidades, performance e política*, comenta:

Quando penso na realização de estéticas da participação que geram "utopia de proximidade", creio que estas não necessariamente têm que concretizar-se na escala do macro. Se tenho apontado a realização de ações como rituais carnavalescos, também dentro e fora da arte há que se considerar a *relacionalidade* e a liminaridade como reproduções do micro, sem que neste prime também o espírito festivo. Existem rituais da memória - como *Rosa Cuchillo* e *Prometeo*, ou as passeatas das Mães da Praça de Maio, exemplos desenvolvidos em páginas anteriores - em que a ação participativa pode ser intensamente lírica e reunificadora, gerando *micro-communitas* poéticas. (DIEGUEZ, 2011, p.186-187)

Já que na performatividade das *Mães e avós da Praça de Maio* a restauração da vitalidade e da "utopia de proximidade" passa pelo ritual dos afetos e pela persistência da memória – manter vivas as esperanças para se manter viva – a juventude *underground*, como chama Roberto Jacob, tentou reconstituir os laços sociais quebrados pelo terror criando suas "ilhas de bem-estar" no interior das festas políticas e seus *happenings*, de modo a vencer o sentimento de depressão e inação correntes. A suspensão temporária do estado de terror para o de alegria, nesse contexto, parece desafiar a seriedade de tamanho trauma e, dependendo da perspectiva adotada, se torna inimaginável que se baile diante da catástrofe política. Quanto a isso, Ana Longoni relembra:

Un miembro de la familia Moura (cuyos tres hermanos integraban el grupo Virus), junto a su mujer y su pequeño hijo, estaban desaparecidos. El grupo, sin embargo, tocaba una música muy alegre. En medio de la tragedia, bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva. Así lo entendió el Indio Solari, cantante y líder de los Redonditos de Ricota, cuando explicitó que su música apuntaba a preservar el estado de ánimo arrasado por el terror. Por entonces, en esos espacios marginales se produce una transformación de la experiencia misma de participar de un recital de rock: si antes el público escuchaba sentado en sus butacas, esa dinámica estática es socavada por el llamamiento activo, la incitación a ser partícipes activos, a moverse, a transformarse junto a otros. (LONGONI, 2011, p. 20)



IMAGEM 11: Madres de plaza de mayo | Fonte: Médium



IMAGEM 12: Mães na praça de Maio, 1977 | Fonte: Periodismo popular

Se em meio a tragédia cantavam e dançavam, o faziam juntos, engendrando encontros que mais tarde se desdobraram em iniciativas de arte/política, ativismo artístico ou agrupamentos performativos, não apenas restaurando o que restava dos laços sociais, como apontou Longoni, mas dando impulso para a criação de linhas de fuga, narrativas de resistência (sobrevivências) e ativação da memória sobre o trauma vivido, para que não se repita mais, já que sabemos da insistência cíclica da história, apesar de que há sempre diferença na repetição.

Para além das festas clandestinas e da ação-ritual das Mães e avós da Praça de Maio, outro modo de carnavalizar, invertendo o valor simbólico da própria festa, surgiu na pós-ditadura com o agrupamento H.I.J.O.S³⁰ (*Hijos por la Identidad y Justicia contra el Olvido y el Silencio*), filhos dos desaparecidos da última ditadura militar na Argentina juntamente ao Grupo de Arte Callejero (GAC), que tinham como lema: Se não há justiça, há escracho. Segundo Longoni:

Concebidos em 1996 por HIJOS (agrupación que reúne a hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar), implicaron una revitalización indudable dentro del movimiento de derechos humanos. *Escruchar* significa – en la jerga rio-platense – señalar, poner en evidencia, sacar a la luz. El escrache se mostro como una eficaz modalidad colectiva para evidenciar la impunidad de los represores, e impulsar la condena social entre aquellas personas que convivían cotidianamente con ellos ignorando su prontuario. Partían de un trabajo de investigación, continuado en una prolongada labor en pos de la toma de consciência entre los vecinos, y finalmente arribaban a una manifestación callejera de aspectos carnavalescos y festivos en la puerta del domicilio o lugar de trabajo del personaje escrachado. (LONGONI, 2011, p. 21)

³⁰ Para fins de uma rápida contextualização, lanço mão da seguinte reportagem, publicada pela Le Monde Diplomatique, por Dafne Melo: Após o fim da ditadura civil-militar, em um contexto de denúncias feitas pelas organizações de direitos humanos, crise econômica e desmoralização em razão da derrota na Guerra das Malvinas, os integrantes das juntas militares que chefiaram o país entre 1976 e 1983 foram julgados, em 1985. O resultado foi a condenação de Videla e Emilio Eduardo Massera à prisão perpétua, e de outros três chefes da Junta a penas menores. Outros quatro foram absolvidos.(...) A Argentina era então governada por Raúl Alfonsín, que depois do Julgamento às Juntas sancionou duas leis: Ponto Final e Obediência Devida. Juntas, concediam anistia a todos os outros militares e policiais com a justificativa de que haviam cumprido ordens de seus superiores. Portanto, estes já haviam sido julgados e o assunto estava encerrado. Para completar, em 1990 o então presidente Carlos Menem concedeu um indulto aos condenados, colocando em liberdade os chefes militares. <https://diplomatique.org.br/escracho-um-instrumento-de-luta/>

O escracho era o modo estético-político dos agrupamentos avivarem a memória da população utilizando placas de sinalização de trânsito, faixas, cartazes, lambe-lambe e pixos nas localidades onde os militares e envolvidos no genocídio da ditadura moram, para que o seu entorno saiba que ali não foi feita justiça e que os genocidas permanecem livres. Junto a isso, soma-se a festa, com música, cantoria, batuque, palavras de ordem, “abadás”, máscaras e fantasias. Um movimento um tanto quanto carnavalizado, como disserta Dieguez:

Ao representar ludicamente uma inversão simbólica dos valores promulgados pelo Estado de terror, os *escraches* carnavalizam complexas situações da memória coletiva reinventando um efêmero 'mundo às avessas' para a restauração da justiça. Usando recursos do jogo e das artes cênicas, propiciam a emergência de *communitas* irreverentes, comprometidas em tornar visíveis situações silenciadas pela história oficial. (DIEGUEZ, 2011, p. 132)



IMAGEM 13: H.I.J.O.S | Fonte: Resumen Latinoamericano

“A alegria é a prova dos nove”, repetiu duas vezes Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico, é o que ainda que com alguma tristeza nos diferencia das feras do fascismo. Para Deleuze a amizade consiste em, diante do amigo, se perguntar: “O que vai nos fazer rir hoje? O que nos faz rir no meio de todas essas catástrofes?” (DELEUZE, 1995, p. 27), já que o poder requer a angústia e a diminuição das potências em agir conjuntamente, administrando nossos pequenos terrores íntimos,

Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos. O tirano, o padre, os tomadores de almas, têm necessidade de nos persuadir que a vida é dura e pesada. Os poderes têm menos necessidade de nos reprimir do que de nos angustiar, ou, como diz Virílio, de administrar e organizar nossos pequenos terrores íntimos. A longa lamentação universal sobre a vida: a falta-de-ser que é a vida. (DELEUZE, 1998, p. 75)

Ainda que, na alegria que vem sendo abordada ao longo da tese, haja sem dúvida, uma boa dose de euforia, não existe nenhuma tentativa em afirmar qualquer pureza no campo dos afetos que destampam o imaginário da pesquisa, mas como pontua Peter Pal Pelbart (2011, p. 113), aqui “a alegria tem que ver com agir conjuntamente” para esquivar da solidão dos “tomadores de almas”. “Agir conjuntamente” para que nós mesmos administremos nossos pequenos terrores e façamos deles ação insubordinada e uma vida estética-política à contrapelo.

3. O riso como gesto

3.1 Primeiros mitos

...”como Merlin, o riso é um fenômeno limiar, um produto das soleiras, ...o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter”.

Howard Bloch

Diz-se que o riso é, junto com a consciência da própria morte, aquilo que nos diferencia dos animais. Rimos, talvez por carregar o peso desse conhecimento como compensação ou dádiva. Mas algumas formas de riso parecem estar ligadas ao que há de mais primitivo e animalesco no humano. O riso selvagem dos vencedores, dos opressores, o riso selvagem dos ingênuos ou dos loucos, dos Dionísios, dos corpos em festa, dos embriagados.

Ao intuir sobre a grandiosidade desse fenômeno que tanto diz de uma sociedade que ao longo da história se desdobra, como exhibe suas entranhas e revela as mais profundas fragilidades políticas de qualquer sistema, Bergson questiona (1983): acaso a fantasia cômica não nos informará sobre os processos de trabalho da imaginação humana e, mais particularmente, da imaginação social, coletiva, popular?

O riso pode regenerar, instaurar e destruir imaginários. Tornar-se um elo de ligação coletiva ou de diferenciação e seletividade. Do que se ri quando estamos sós? Do que rimos na esfera pública ou privada? Há tanta profundidade no riso quanto supõe a nossa vã filosofia.

Muitas civilizações tiveram como mito de origem a gargalhada dos deuses, tais como Egito, Fenícia e Babilônia. Abrem-se as aspas da criação:

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governaram o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo (REINASCH,1996, p. 147).

Desse modo, o riso aparece como gesto criador e o universo como fruto de exaustivas gargalhadas. O absurdo da criação escarnece de si mesmo e, desse modo, é levado à tamanha loucura que chora e, de sua lágrima, produz a alma.³¹

Uma cosmovisão que parte do princípio do esgotamento frente ao cômico, ou por outro ângulo, da finitude e fragilidade do estado de escárnio em seu princípio de loucura diante da criação. Uma perspectiva que não se assenta sobre a *seriedade* e o conforto que sua estabilidade traz. Parece reivindicar, sobremaneira, a envergadura da dúvida ao estabelecer o caos primordial, em todo seu descompasso, transbordamento e entropia.

Comumente, a dicotomia entre o riso e a lágrima, como apontam os antigos escritos cosmogônicos orientais, desvelam a tentativa de diferenciar a natureza entre humanos e divindades. O riso: matéria própria dos deuses; a lágrima: compositora humana. Isso deflagra a dimensão imortal dada aos deuses, ou melhor, sua potência onisciente frente à morte, visto que o riso não é da ordem das coisas findas, sua matéria é inesgotável, apesar de oscilante.

Também os mitos gregos constataram o riso dos deuses, sua zombaria diante das desordens homéricas que, como em a *Ilíada*, indicava a hierarquia cósmica dos poderes e privilégios no Olimpo e, frente ao riso frágil dos mortais, ostentavam o próprio *inextinguível* riso, já que os deuses não se ocupavam da morte como os humanos. Em seu riso não há moral ou decoro, há celebração da vida, mas há também o escárnio da violência, da libidinidade desenfreada ou da deformidade vista como fraqueza, como escreve Homero em *A Ilíada*:

*e Hera, a deusa de alvos braços, sorriu,
e a sorrir, recebeu a taça das mãos de seu filho.
Ele, então, começando pela direita, pôs-se a servir aos outros deuses
o doce néctar (...)
Um **riso inextinguível** se ergueu entre todos os deuses
[bem aventurados
ao verem Hefesto fadigar-se pelo palácio. (HOMERO, 2002-2003, I 593)*

Das orgiásticas divinas os gregos mortais herdaram suas festas religiosas-profanas, à mercê deles, provaram do escárnio e das inversões de

³¹ Ver *História do Riso e do Escárnio* de George Minois.

papéis, dos excessos ao terror³² e das liberações temporárias. O riso festivo era obrigatório, com direito a punição dos deuses aos desertores das festas. Precisava-se que todos participassem do ritual para que o jogo se instaurasse. Não admitidos os refratários, a desordem como pacto, como descreve Georges Minois:

Certamente, o riso é essencial nas festas, exceto em ritos mais solenes e na reatualização dos mitos “sérios”. Não se concebem mascaradas, travestimento, cenas de inversão, desordens e excessos sem o riso desbragado que, de alguma forma, imprime-lhes o selo de autenticidade. É o riso que dá sentido e eficácia à festa arcaica. Porém, essas festas tem uma função: **reforçar a coesão social na cidade**. Eles asseguram a perpetuação da ordem humana, renovando o contato com o mundo divino; e o símbolo do contato estabelecido com o divino é o riso, que, como vislumbrado pelos mitos, é um estado de origem e de iniciativa divina, comparável, em certos casos, ao transe (MINOIS, 2003, p. 30, grifo meu).

Isso evidencia o caráter moralizante das festas gregas, nas quais o riso festivo era baseado na irrupção do caos, da vertigem e da animalidade para, em seguida, fazer-se necessária a ordem e a punição; a restauração da moralidade pelo transbordamento dos excessos, pelo contato com a *bestialidade original*. O escárnio e a embriaguez das festas gregas – dionisíacas, bacanais, leneanas, tesmofórias, panateneias (...) – servia melhor ao conservadorismo, como defendeu Aristófanes, do que à insubmissão ou qualquer pulsão revolucionária. Assim:

O parêntese festivo do riso desenfreado serve, pois, à recriação do mundo ordenado e ao esforço periódico da regra. Ela é também uma reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao nominoso, cuja plenitude se confunde com a do estado primordial. É o avesso do cotidiano, a ruptura com as atividades sociais, o esquecimento do profano, com um contato com o mundo dos deuses e dos demônios que controlam a vida. (MINOIS, 2003, p 31)

³² “Da alegria suprema soa o grito de horror, ou um lamento anelante sobre uma perda irreparável. Das festas gregas irrompe um impulso sentimental da natureza, como se ela tivesse que lamentar seu desmembramento em indivíduos. O canto e a linguagem mímica de tias entusiastas diferentemente dispostos foi para o mundo grego-homérico algo de novo e inaudito: e principalmente a música dionisíaca provocou-lhes sobressalto e terror” (NIETZSCHE, 2005, p.33).

Como dito, havia a inversão de papéis, como se sabe, entre masculino e feminino por meio das vestes, mas também nas hierarquias de classe, como durante a festa grega Krônia ou das Saturnais romanas, em que os escravos eram libertos e podiam chegar a serem servidos por seus senhores:

Queremos ficar em casa e desejamos que quando [os ricos] saiam do banho, o escravo que deve servi-los deixe a garrafa cair no chão diante dos seus narizes, que o cozinheiro deixe queimar seus guisados e por descuido jogue o peixe salgado na sopa de lentilhas; que um cachorro entre na cozinha e enquanto o javali, o veado e o leitão estão no espeto, se renove o prodígio contado por Homero sobre as vacas do sol, e que elas não só espacem a quatro patas, mas que também saltem e corram atrás deles ate o bosque enfiando-lhes o espeto no traseiro e que as mesmas galinhas, mesmo que já estejam depenadas e servidas, voem do prato e não se deixem comer por esses insaciáveis..., e que os seus belos serviçais de cachos loiros... percam todo seus cabelos ao mesmo tempo que lhes oferecem as taças e que fiquem tão calvos como a palma de sua mão e em troca e no mesmo instante cresça neles até os templos uma enorme barba grossa e espeda, como as barbas de Cunha que os comediantes usam para ressaltar ainda mais a calvície. (SCHULTZ, 1994, p. 12, tradução nossa)³³

Durante a festividade, elegia-se o “efêmero soberano”, escravo ou prisioneiro, que encarnaria livremente toda a desordem pactuada, para, no fim, ser sacrificado. Findada a representação em vida, sua morte marcaria o retorno ao reino da regra e dos poderes hierárquicos habituais.

Até o século V a.C o riso dionisíaco, que antes intencionava a passagem do animalesco ao humano, se desdobrou em peças cômicas teatrais, de modo arcaico e agressivo. Logo mais, do século V a.C em diante, o riso dos gregos

³³ Queremos quedarnos em casa y deseamos que cuando [los ricos] salgan del baño, el esclavo que debe servirlos, deje caer la botella al suelo delante de sus narices, que el cocinero deje quemar sus guisados y arroje por descuido el pescado salado em el cocido de lentejas; que um perro entre en la cocina y mientras el jabalí, el venado y el cochinillo están em espetón, se renueve el prodigio relatado por Homero acerca de las vacas del Sol y que no sólo se les escapen a cuatro patas sino que salten y corran tras ellos hasta el bosque clavándoles el espetón em el trasero y que las mismas pulardas, aunque estén ya deplumadas y servidas, vuelen del platô y no se dejen comer por estos insasiables..., y que sus hermosos sirvientes de rizos rubios...pierdan todos sus cabelos em ele mismo momento em que les ofrecen las copas y se queden tan calvos como la palma de su mano y que, a cambio, les crezca hasta las sienes em ese mismo instante una gran barba hirsuta y pinchosa, como las barbas em cuña que llevan los comediantes, para hacer ressaltar así mejor la calvície. (SCHULTZ, 1994, p. 12)

buscou na erudição uma compreensão de si próprio, apesar desta considera-lo uma categoria menor entre os gêneros.

Interroga-se então sobre sua natureza animalesca e é iniciado o processo de refinamento do humor, em função dos rearranjos políticos presentes desde as comédias gregas de Aristófanes³⁴: o conservador, a Luciano: que de tudo ria, como um movimento em direção ao adestramento e ao cerceamento moral por ser considerado perigoso demais para a democracia que se baseava ainda frágil, como hoje, na afirmação e confiança nos “homens sérios” do poder. Haja vista que o riso tem por princípio a dúvida e o escárnio e, como lembrou Bergson, (1983) seu maior sintoma é a insensibilidade e seu destino é a “inteligência pura”, o que põe todos diante de suas fragilidades³⁵.

Para os estoicos o riso e, ainda mais radicalmente, o escárnio da ironia, seria uma resposta inadequada, vulgar e escapista às discussões. Consideram o escárnio como um modo de derrota, já que não há transformação real do mundo do qual se ri.

No sarcasmo é preciso distanciar-se do real, colocá-lo em suspensão, relativizá-lo ou mesmo esvaziar esse estado que se questiona, quando se ri, mas não necessariamente se move. Eis sua potência e sua arrogância por princípio. O que o diferencia do riso como prática festiva, animalesca, como nas festas orgiásticas é, contudo, a imersão na comicidade. Não há distanciamento na embriaguez ou mesmo na alegria dionisíaca, tudo está posto e degenerado – *grotescamente rude* – sem, no entanto, se esquecer ao final da segurança em Apolo, como situa Nietzsche:

Em todos os pontos do mundo antigo – para aqui deixar de lado o mundo novo –, de Roma a Babilônia, temos comprovações da existência de festas dionisíacas, cujo tipo se compara ao tipo grego, no melhor dos casos, como sátiro barbudo, a quem o bode emprestou nome e atributos, se coteja ao próprio Dionísio. Na maioria dos lugares se situava, como nestas festas, uma desenfreada indisciplina sexual, cujas ondas passavam por cima de todo sentimento de família e de suas leis veneráveis. Justamente as bestas mais selvagens da natureza aqui se desencadeavam, até aquela mescla abominável de luxúria e de crueldade, que sempre me pareceu a “bebida das bruxas”,

³⁴ Mesmo sendo conservador, Aristófanes foi pressionado pelos políticos da jovem democracia grega a ser moderado em suas comédias.

³⁵ “Há um domínio em que o riso é absolutamente proibido: a política. Não se deve, evidentemente, zombar de homens políticos, e estes últimos, sob pena de degradar sua função, devem sempre permanecer dignos e sérios”. (MINOIS, 2003, p.71.)

propriamente dita. Contra os sentimentos febris de tais festas, cujo conhecimento veio ter com os gregos por todos os caminhos de mar e terra, estavam estes, ao que parece, durante um bom lapso de tempo completamente seguros e protegidos pela figura de Apolo, que aqui se erigia em todo o seu orgulho, e que não podia opor a cabeça de Medusa a nenhum poder mais perigoso que a este poder dionisíaco grotescamente rude. (NIETZSCHE, 2005, p. 26)

Aqui, interessa, sobretudo, o que concerne ao riso como esse poder dionisíaco perigoso ao qual se refere Nietzsche, ou melhor, interessa questionar aquilo que, por tanto tempo, antes e muito depois da Grécia dos antigos, sobrevive em forma de festa: o riso dos loucos, dos embriagados e perversos, dos corpos grotescos, todos em produção de coletividade.

Não foi à toa, como hoje se supõe, que na Idade Média, durante a profusão do Cristianismo, o riso tenha sido demonizado pelos Fundadores da Igreja e perseguido, como nas cruzadas, por ser próprio das culturas pagãs. Basílio de Cesareia era categórico: “não é permitido rir, em qualquer circunstância, por causa da multidão que ofende a Deus, desprezando sua lei. O Senhor condenou aqueles que riem nesta vida” (CESAREIA *apud* MINOIS, 2003, p.121). Portanto, ali é evidente que, para os cristãos, não há circunstâncias em que possam rir. Ou ainda, como Santo Agostinho, com ainda mais ênfase e síntese: “Enquanto estamos neste mundo, não é tempo de rir, por medo de ter de chorar em seguida ” (AGOSTINHO *apud* MINOIS, 2003, p. 121)

E assim se seguiu por séculos, com maior ou menor fervor, a força da imagem de seriedade de Jesus Cristo, imprimindo toda a carga dramática de dor e sofrimento que veio a ser o grande marco dos cristãos ocidentais, como representada na imagem síntese escolhida pela Igreja Ortodoxa Ocidental: o Cristo crucificado.

Na arte, atravessados os dois mil anos de existência de tal dogma, nunca antes da ironia dos Surrealistas, até onde se sabe, Cristo havia sido representado rindo. Tal lógica se retroalimenta, como nos mostra Minois:

O tom está dado: em toda parte em que se fala explicitamente de riso no Novo Testamento, é para condená-lo como zombaria ímpia, sacrílega. Não há menção ao riso positivo. Daí o surgimento do famoso mito do qual se tirarão consequências mortais para os cristãos: já que não se fala que Jesus riu, é porque ele não riu, e como os cristãos devem imitá-lo em tudo, não devem rir. (MINOIS, 2003, p.121)

É no pecado original que aparece o riso – mas do que ririam Adão e Eva?, questiona Minois, já que o riso não estava nos planos do Divino? Com o pecado original tudo perde a inocência, desequilibra-se. Entra em cena “o maligno”. Ele traz a noção de imperfeição e mortalidade contida no riso para o reino terreno, agora quebrantado: “É a desforra do diabo que revela ao homem que ele não é nada, que não deve ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco” (MINOIS, 2003, p. 112).

3.2 O grotesco e a carnavalização

Vós, com esse riso ousado, imitais as mulheres insensatas e mundanas e, como elas, que se espreguiçam sobre as pranchas do teatro, tentais fazer os outros rir. Isso é a inversão, a destruição de qualquer bem. Nossos assuntos sérios tornam-se objeto de riso, de gracejos e de trocadilhos. Não há nada de firme, nada de grave, em nossa conduta. Não falo aqui apenas dos seculares; sei daqueles que tenho em vista, uma vez que a própria Igreja está cheia de risos insensatos. Se alguém pronuncia uma palavra agradável, o riso logo aparece nos lábios dos assistentes e, coisa espantosa, vários continuam rindo até durante o tempo das preces públicas. ... Não escutastes São Paulo gritar: 'Que toda vergonha, que toda tolice de linguagem, toda bufonaria seja banida do meio de vós'? Ele coloca assim, a bufonaria na mesma classe das torpezas. E, contudo, vós rides! O que quer dizer tolice de linguagem? Quer dizer que não há nada de útil. Mas vós rides assim mesmo; o riso contínuo alegra vosso rosto, e vós sois monges? Fazeis a profissão de ser crucificados no mundo e vós rides! Vosso estado é de chorar, e vós rides! Vós que rides, dizei-me: onde haveis visto que Jesus Cristo vos tenha dado o exemplo? Em lugar nenhum, mas muitas vezes vós o vistes aflito! De fato, à vista de Jerusalém, ele chorou; ao pensar na traição, ficou perturbado quando ia ressuscitar Lázaro, derramou lágrimas. E vós rides!" (João Crisóstomo³⁶)

João Crisóstomo foi um dos Fundadores mais radicais em oposição ao riso que, por manter uma tônica discursiva aflita, acabava por causar deboche por parte dos fiéis. Ainda em processo de desaculturação dos pagãos, provou do efeito colateral ao tentar moderar um fenômeno mais arraigado e plural do que se pretendia crer. Quanto mais se reprimia a hilaridade, mais se intensificava o desejo de escarnecer, ou como resume Minois (2003, p. 131): "a cólera, mesmo a divina, nada pode contra o riso, símbolo consagrado da liberdade. "

Houve então a tentativa de respaldar o riso ingênuo, de modo a separar o bom do mal, o que edifica do que destrói. Muitos são os exemplos que podem ser cartografados, em que os Fundadores da Igreja, Apóstolos bíblicos, assim como o próprio Cristo, zombavam do alheio, usando de leve ironia e sarcasmo, o que adiantou a presença do humor entre os sacros, evidentemente enviesado de um refinamento moralizante.

No velho testamento é frequente a fabulação pela obscenidade: adultérios, haréns, cobiças sexuais, relações incestuosas não-monogâmicas e o próprio sexo em suas versões mais diversas. Derivações bíblicas em forma de sátiras foram sendo criadas nos primeiros séculos. Celso, Porfírio e Luciano

³⁶ CRISÓSTOMO, JOÃO. Comentário sobre a Epístola de São Paulo aos Hebreus. In: Euvres completes. Paris: ed. M. Jeannin, 1865.

travaram uma espécie de guerra entre o riso pagão e o riso cristão, sendo Luciano o mais ousado e temido pelos cristãos.

Ainda assim, na base teológica da Igreja não havia tanto espaço para a comicidade, visto que estavam mais preocupados com a *gravidade* do sofrimento, pedra filosofal da nova religião, mesmo que zombassem do “corpo de carne” e sua mortalidade inescapável,

Não existe nenhuma distância entre o crente e seu credo; é essa fusão que engendra o fanatismo, já que o riso insinua pelos interstícios entre o sujeito pensante e o objeto de seu pensamento, que pode, então, assumir aspectos estranhos e estrangeiros. Para rir, é preciso dúvida, um início de distância, ao menos fictícia, para brincar. O fanático não brinca: ele “crê nisso” e “se crê nisso”, ele é com sua fé. (MINOIS, 2003, p. 136)

Os interstícios entre a cultura pagã e a cristã produziram, não sem tensões – haja vista a força política e repressora da Igreja Católica nos primeiros séculos – as formas grotescas e festivas atravessadas pelo derrisório. Nietzsche comenta:

Na idade média alemã também se desdobravam, sob idêntica força dionisiaca, hordas sempre crescentes, cantando e dançando de uma parte a outra: nestes dançarinos de São João e de São Vito percebemos os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até Babilônia e aos *sakéos* entusiastas. (NIETZSCHE, 2005, p. 30)

Como a influência da festa dionisiaca grega não pode ser suprimida, logo se instaurou na chamada “cultura popular” medieval, momentos permitidos pela oficialidade em que o profano, a inversão de valores, a não hierarquia e toda sorte de interações promíscuas, agiam como hiato dentro de um cotidiano regulado.

Para Bakhtin (2003, p. 71): “o encanto do riso popular era muito poderoso (na Idade Média) em todos os graus da jovem hierarquia feudal (eclesiástica e leiga). Esse fenômeno se explica, na minha opinião, pelas seguintes causas:

1. A cultura oficial religiosa e feudal nos séculos VII, VIII e mesmo IX era ainda débil e não totalmente formada.

2. A cultura popular era muito forte e era preciso leva-la em conta a qualquer preço; era também necessário utilizar alguns dos seus elementos com fins *propagandísticos*.
3. As tradições das saturnais romanas e outras formas do riso popular legalizadas em Roma estavam ainda vivas.
4. A Igreja fazia coincidir as festas cristãs e as pagãs locais, que tinham relação com os cultos cômicos (a fim de cristianizá-los).
5. O jovem regime feudal era ainda relativamente progressista, portanto, relativamente popular.

Deste modo, o riso pagão começa a ser assimilado pela Igreja, já que esta não o pode combater, assim como não pode combater também as substâncias que compõem a festa. Para além de sua função como mito de origem, visto nas festas gregas ou na utopia da chamada “época de ouro” como nas Saturnais, atualizava-se como uma exacerbação da alegria possibilitada pelo contágio com o grotesco, um grotesco cristão, herdeiro a contragosto do imaginário grotesco pagão, que criou suas formas autênticas à medida que se radicalizou, dada a mistura conflituosa e complexa.

Na iconografia da Idade Média, as imagens eram divididas entre dois polos, o alto e o baixo. Toda significação e juízo de valor moral estavam contidas na interpretação do alto como elevação, geralmente ligado ao sagrado, e do baixo como aquilo que pertence ao mundo dos homens, das imperfeições, das quedas, do que não alcança o divino, dada a natureza humana. No Renascimento, com novas técnicas e a apuração da verossimilhança, mas sobretudo com noção da perspectiva, inaugurou-se a relação iconográfica do horizonte, da proximidade, da distância, contidas não mais no alto e no baixo, mas nas camadas sucessivas diante da horizontalidade.

A questão entre o alto e o baixo na Idade Média, estava relacionada também, como apontou Bakhtin, com o conflito entre poderes e classes e seus aspectos formais e corporais. A elite de um lado, com seus sistemas de valores estéticos ligados ao sagrado, ao belo, ao etéreo, desnaturado e acabado, ao alto corporal, em contraposição e tensão à cultura carnavalesca popular, fenômeno que assumiu as formas do corpo grotesco, próximo de sua natureza mais básica,

ligada ao baixo corporal, às suas necessidades vitais, aos seus ciclos de vida e morte, ingestão e excreção, etc. Sobretudo ao seu aspecto inacabado, prenhe:

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou de outra, um corpo novo. (BAKHTIN, 2013, p. 23)

É, inclusive, uma noção de temporalidade ao mesmo tempo oposta e complementar. O corpo canônico³⁷ tenta transcender e por isso se esquia de sua natureza animal e coletiva; o corpo grotesco vive o tempo mais imediato, das pulsões vitais ligadas ao instinto, ao desejo, ao chamado da fome e do prazer, à embriaguez do coletivo, ao borramento das fronteiras de individuação que as carnavalizações instauram, visto que há, como apontou Bakhtin, a indiscernibilidade entre o mundo, o corpo e o cosmos,

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal e abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo. (BAKHTIN, 2013, p. 17)

³⁷ “(...) Esses cânones consideram o corpo de maneira completamente diferente, em outras etapas da sua vida, em relações completamente distintas com o mundo exterior (não corporal). Para eles, o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado. Por isso, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que têm a significação de novos brotos, rebentos), tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo e, em geral, passam despercebidos a concepção, a gravidez, o parto e a agonia. A idade preferida é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro, isto é, afastada ao máximo dos “umbrais” da vida individual. Coloca-se ênfase sobre a individualidade acabada e autônoma do corpo em questão. Mostram-se apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo; os atos e processos intracorporais (absorção e necessidades naturais) não são mencionados. O corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu.” (BAKHTIN, 2013, p. 26)

No ideário grotesco das festas carnavalescas nas praças públicas, o riso é um fenômeno extremamente corporal, não intelectual como nas sátiras e burlas que sempre acometem a história do escárnio, um riso solitário e racional, ou mesmo distanciado.

O derrisório das festas medievais não-oficiais, assim como o corpo grotesco que as povoam, está prenhe, em renovação, em extensão, coletivizado, orgiástico, efusivo e embriagado. Faz parte de todos os outros *corpos em festa*. Não é possível dizer onde um começa e onde o outro termina.

É nessa esteira que Bakhtin entende o gesto revolucionário das festas populares na Idade Média, onde a liberação corporal e o riso andam juntos, configurando-se como burlas ao mundo oficial, controlado e hegemônico. Seria como uma celebração da pluralidade das formas, tanto corporais, quando de vida. A esse complexo, Bakhtin dá o nome de *carnavalização*, um fenômeno popular de uma totalidade una e indivisível.

Esse complexo nasce do conjunto de imagens literárias de François Rabelais e assim Bakhtin tece sua abordagem sociológica sobre a linguagem e a formação do ideário por vezes desprezado pelos estudiosos alta literatura medieva e renascentista.

Trazendo Rabelais como maior representante do realismo grotesco, defende sua 'genialidade' frente ao isolamento e ao reducionismo com que sua obra foi tratada por não se fixar como conjunto literário em formas sérias e sublimes.

Em seu ideário, as escatologias, obscenidades sexuais, grosserias e baixo calão eram matéria prima, mas para Bakhtin, a obra rabelaisiana fornecia, para além da literatura, todo um complexo e refinado modo de compreensão do mundo que nenhum outro de sua época foi capaz de externar.

O transbordamento rabelaisiano foi de tal maneira impactante e espetacular, que mesmo nos regimes mais sérios e autoritários nos séculos seguintes à sua obra, seus personagens ganhavam vida nas festas populares, assim como foram criadas danças, mascaradas e balés com base em seu conjunto de imagens³⁸, como comenta Bakhtin:

³⁸ Ver *Rabelais à travers les ages* (compilation) de Jacques Boulenger. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k932082m/f17.image>>

Um fenômeno curioso deve ser notado: no século XVII, as personagens de Rabelais tornaram-se heróis das festas da corte, das mascaradas, dos balés. Em 1622, dança-se em Blois uma “mascarada” que se chama nascimento de Pantagruel”. [...] Um pouco mais tarde, o “Balé dos pantagruelistas”, e, em 1638, a “Bufonaria” rabelaisiana (baseada no Livro Terceiro). Outras representações desse gênero se realizaram mais tarde. Esses fenômenos provam que as personagens de Rabelais eram ainda bastante espetaculares. Não se havia ainda esquecido a pátria do fantástico Rabelaisiano, isto é, suas origens populares e carnavalescas. Mas, ao mesmo tempo, essas personagens haviam emigrado da praça pública à mascarada da corte, o que implicara mudanças correspondentes no seu estilo e interpretação. (BAKHTIN, 2013, p. 88)

Bakhtin percebe que a força do riso na festa pública medieval e renascentista, sua dimensão anárquica e popular em relação ao poder instituído e oficial da Igreja e do Estado, estava ganhando outros contornos à medida que a burguesia e a corte redimensionavam sua espacialidade e seus ritos, perdendo a força utópica e construtiva que havia no vocabulário da praça pública. Sobre a herança da festa popular ao estilo burguês, Bakhtin provoca:

Ao evoluir para as mascaradas de corte e ao ligar-se a outras tradições, essas formas iniciam, como já dissemos, uma degenerescência estilística: primeiro aparecem aspectos puramente decorativos e alegóricos abstratos que lhes são estranhos; a obscenidade ambivalente, derivada do “baixo” material e corporal, degenera em uma frivolidade erótica e superficial. O espírito popular e utópico, a nova sensação histórica começa a desaparecer. (BAKHTIN, 2013, p. 89)

O realismo grotesco produzido neste período também entrou em contenção. As cenas retratavam com certo tom de pudor (nomeadas sob a insígnia de “disparates”) conversas acerca do “baixo” material e corporal, resquícios da obra rabelaisiana, mas como segredos mantidos no âmbito privado, que o autor retratava como quem ouve um boato à contragosto.³⁹

³⁹ Bakhtin se refere sobretudo às obras: *Disparates dos Pescadores* (1621-1622), os *Disparates das mulheres do Bairro de Montremartre* (1622), *Os amores, intrigas e enredos dos domésticos das grandes casas do nosso tempo* (1625), sendo este último o mais representativo de sua teoria sobre o grotesco burguês.

3.3 O riso como precipício

*É melhor escrever sobre risos do que sobre lágrimas,
Porque o riso é próprio do homem.*

Rabelais

Georges Minois oferece uma visão crítica ao positivismo bakhtiniano acerca do riso vertiginoso de Rabelais e toma emprestado o termo “bulimia suicida” para descrevê-lo.

Sem deixar de respaldar a importância do autor acerca do pensamento sobre o riso e a cultura grotesca medievla/renascentista, situa-o em sua derivação marxista e nessa percepção parece ancorar a essência de sua crítica, como muitos outros pensadores fizeram acerca de Bakhtin e, por isso, chega a uma conclusão distinta sobre a intenção do riso em Rabelais.

Mas antes, Minois reafirma a importância de Rabelais quando sentencia que este, em sua ambivalência, deu o tom do riso moderno: “Ambivalência do real e ambivalência do riso: a tomada de consciência dessa ambiguidade é uma das características da Renascença” (MINOIS, 2013, p. 282). O autor defende que tal complexidade não era conhecida pelos medievais e seu riso ingênuo.

Ainda que não seja o foco da análise determinar aqui ou apontar uma tônica acerca da visão rabelaisiana entre os dois pensamentos, é possível notar que cada qual se relaciona com a obra em questão de acordo com suas convicções ideológicas o que, em Bakhtin está mais do que em debate, porém se torna menos identificável na fala do historiador, que parece tentar assumir um lugar neutro, embora seja fácil notar algo de conservador em sua perspectiva, como quando diz:

A visão rabelaisiana do mundo é uma constatação de despeito. Todas essas histórias gargantuescas e pantagruélicas são absurdas e pode-se rir a bandeiras despregadas até o momento em que se dá conta de que esse mundo carnavalesco é o nosso. Então, sempre é possível rir, mas um riso diferente – o riso da impotência resignada. Uma grande gargalhada à beira do precipício, eis o que Rabelais nos oferece. Esse riso, ele o oferece, de início, a seus contemporâneos, como antídoto aos terrores e à angústia: se tudo se reduz a um monte de borra, nossos medos são vãos e é melhor rir deles. (MINOIS, 2003, p. 281)

Minois opta pela via do riso rabelaisiano enquanto impotência resignada porque parece se assustar com a força de suas imagens, de sua moral impiedosa e duvidosa, recorrendo com frequência ao termo “absurdo” para falar de sua obra. Então questiona: “não há refúgio possível? ” (MINOIS, 2003, p. 280). Todos os “absurdos” se referem ao mundo que é o nosso, parece lembrar impiedosamente.

Para ele, o escárnio Rabelaisiano tem como pano de fundo o temor. É porque temem toda sorte de intempéries terrenas e pós-terrenas que os homens do século XVI riem. Um riso desesperado, próximo da morte, da degradação e do precipício. Logo, sustenta uma visão oposta à de Bakhtin, como fica evidente:

O humor é qualidade rara no século XVI, que, contudo, precisaria muito dele. Rabelais não nos poupa das atrocidades e dos males de sua época: pestes, guerras e massacres castigam de forma permanente; queimam-se pessoas “vivas como arenques defumados”; faz-se churrasco dos heréticos. A morte está em toda parte, inseparável companheira da vida: o nascimento de Pantagruel causa a morte de sua mãe, Badebec. Esse é o otimismo do grotesco popular, dirá Bakhtin: a morte gera a vida. Mas pode-se também inverter a perspectiva: a vida carrega os germes da morte. (MINOIS, 2003 p. 279)

Se por outro lado, Bakhtin afirmava que no tom sério e oficial, de natureza autoritária, havia sempre o componente do medo e intimidação, o riso popular não se daria em *função* do medo, mas justamente em sua superação pela alegria coletiva. Esse pensamento teria sido a base para a nova noção de consciência que surgiria com o Renascimento.

Como haveria de se acender a chama do iluminismo sem o rompimento com o medo cristão? Como haveria sido a concepção humanista acaso o medo não houvesse sido superado, ainda que intermitentemente, através do princípio da dúvida possibilitada pelo riso? É o que parece querer apontar Bakhtin em sua abordagem positivista.

Uma vez fraturada a perspectiva séria e oficial do Estado e da Igreja, a força de abertura para uma nova perspectiva de mundo, com todos os seus paradoxos, havia sido detonada e se transformaria nos pilares da modernidade renascentista. Sobre esse novo mundo, Bakhtin disserta que:

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”, o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento. (...). Tudo que era temível, torna-se cômico. (BAKHTIN, 2013, p. 78-79)

A ambivalência de Rabelais, entre o medo e o riso, o alto e o baixo corporal, vida e morte, terreno e divino, grotesco e sublime, popular e erudito – elementos ora tensionados, ora convivas, ora cíclicos, ora disruptivos – não permite com que o fixemos em terreno de interpretações estáveis ou consensuais e desafia qualquer lógica polarizada.

Restaria sempre o entremeio, a zona intersticial, e, sobretudo na passagem das mentalidades (medieval para renascentista) há muita sobreposição histórica e menor linearidade do que são genericamente apresentadas. É um sistema em camadas e o próprio riso é a matéria viva disso.

Intelectualidade e corporeidade. Como aponta Minois (2003, p.274): “o mérito de Rabelais é, justamente, ter realizado a síntese entre o cômico popular medieval de base corporal, e o cômico humanista de base intelectual. ” Toda ambivalência ressoa de sua própria jornada.

Afeito ao chão de feira, o médico Rabelais, próximo aos franciscanos, transitava entre os mundos da oficialidade e da não oficialidade. Parecia saber mais sobre a linguagem das praças públicas, não tão comum aos médicos e literários de sua época, e disso extraiu a força de suas imagens também ambivalentes⁴⁰ – parece residir aí a questão da linguagem. Bakhtin contextualiza sua relação com a praça pública, de enorme importância para esse trabalho:

⁴⁰ “Sobre a ambivalência de seus personagens um tanto autobiográficos, no que diz respeito ao trânsito entre popular e intelectual, Bakhtin nos fornece pistas: Rabelais estudou todos os aspectos da vida da rua. Sublinhemos a vizinhança das formas dos espetáculos públicos com as da medicina popular, com seus herboristas e boticários, comerciantes de todas as drogas miraculosas possíveis e imagináveis, e charlatões de todo tipo. Um laço tradicional muito antigo

Em toda a literatura mundial, dificilmente encontraríamos outra obra que refletisse de maneira mais total e profunda todos os aspectos da festa popular, além da de Rabelais. São as vozes da praça pública que nela ouvimos com a maior clareza. Rabelais conhecia muitíssimo bem a vida do chão de feira, e, soube compreendê-la e exprimi-la com uma profundidade e um vigor excepcionais. (BAKHTIN, 2013, p. 133)

Seja na ideia de vitória sobre o medo⁴¹, na força política de suas imagens coletivas, na constelação de vias duplas ou entrelugares, interessa aqui pensar a partir da ideia de *carnavalização*, corporificada e conceituada por Bakhtin na literatura de Rabelais, mas para além dela: como potência agenciadora de uma espacialidade *outra* que rompe com a lógica da produção dos espaços hegemônicos de ontem e hoje, da qual sobrevive e insurge desde sempre, apesar das tentativas seculares de dominação. Uma força de multidão, de re-existência, mas que apesar de tudo brinca, escarnece o poder, cria desvios e novas formas de rir e festejar na cidade, que nos faz tremer diante da nervura da atualidade, em vias de um hiato democrático.

unia as formas da medicina popular e as da arte popular. É isso que explica que o comediante das ruas e o comerciante de drogas fossem, às vezes, uma única e mesma pessoa. Por essa razão, a personagem do médico e o elemento médico na obra de Rabelais estão organicamente ligados a todo o sistema tradicional das imagens. A passagem que acabamos de citar mostra muito claramente a vizinhança direta da Medicina e dos charlatões na praça pública”. (BAKHTIN, 2013, p. 135)

⁴¹ Ver Bakhtin (2013 p. 78).

3.4 Alegria e *multitudo*: a carnavalização e a multidão

Contra isso, aponta Peter Pal Pelbart, é preciso *agir conjuntamente*. *Agir conjuntamente* em tempos onde as “forças de invenção” se tornam uma poderosa fonte de valor agremiadas pelo capital, de forma que são necessárias as linhas de fuga, aos modos de Deleuze, para assim agir contra o neoliberalismo em sua vértebra mais básica, contra o dissipar ou sugar as forças criativas das comunidades, redes e agenciamentos coletivos de resistência, contra o entristecer os povos, alienados de suas comunidades de origem, ou com espaços urbanos cada vez mais segregados, afligidos por toda sorte de infortúnios psicológicos, dependências químicas, violências, abandonos, êxodos, depressão, suicídio, desaparecimento ou, ainda mais molecularmente, o tédio e a solidão.

A força de invenção entendida como uma economia afetiva do *comum*, em que todos produzem constantemente, mesmo aqueles que não estão vinculados ao processo produtivo, ou seja, pessoas ordinárias em contextos muitas vezes precários, não se circunscreve na ordem da genialidade, mas do cotidiano das cidades (ou fora delas) e que cada vez mais são capturadas, já que, como dito, tornaram-se de grande valor para o Império:

A força de invenção se tornou a principal fonte de valor, independente até do capital ou da relação assalariada. Pode-se dizer que a força de invenção está disseminada por toda parte, e não mais circunscrita aos espaços de produção consagrados enquanto tais. A centralidade da invenção no domínio da produção, no entanto, contrasta com a predominância de uma serialização no domínio das formas de socialização, de entretenimento, de circulação cultural e de informação. Como pensar esse hiato, como conectar esses níveis? (PELBART, 2011. p. 132)

Trata-se de uma força viva, alegre e criativa que soma novas formas de associação, agrupamento, linguagem, produção estética, cultural e artística, também política, também ética e, como exemplo concreto de captura dessa inteligência criativa cotidiana, basta observar as tendências que o universo da moda assimila das ruas, dos guetos, das favelas e das redes sociais e não só se apropria, como regula, modula e reorganiza o discurso. Sobre esses processos

de extrema complexidade, por evocarem as emancipações e as capturas, Peter Pal Pelbart nos indica:

Nesse contexto, as forças vivas presentes por toda parte na rede social deixam de ser apenas reservas passivas à mercê de um capital insaciável, e passam a ser consideradas elas mesmas um capital, ensejando uma comunalidade de autovalorização. Em vez de serem apenas objeto de uma vampirização por parte do Império, são positividade imanente e expansiva que o Império se esforça em regular, modular, controlar. **A potência de vida da multidão, no seu misto de inteligência coletiva, afetação recíproca, produção de laço, capacidade de cooperação, é cada vez mais a fonte primordial de riqueza do próprio capitalismo.** [...] São requisitados dos trabalhadores sua inteligência, sua imaginação, sua criatividade, sua conectividade, sua afetividade – toda uma dimensão subjetiva e extraeconômica antes relegada ao domínio exclusivamente pessoal e privado, no máximo artístico. (PELBART, 2001, p. 23, grifo nosso)

A potência de vida da multidão a que se refere Pelbart está na singularidade da ideia de multidão *versus* a noção de povo: este último intimamente ligado ao Estado e ao entendimento massivo que esta condição lhe sugere; o primeiro à singularidade, pela qual se luta contra as formas de assujeitamento, e à construção do *comum*, compreendido na operação a partir da obra *la comunità che viene*, de Agamben, do ser *em* contato, em estado de compartilhamento, ou ainda, como comenta Antelo a partir do filósofo italiano:

Aquilo que não pertence nem ao puro interior, nem ao puro exterior. É uma lógica do comum: algo que está entre dois, situado entre tantos outros, que pertence a todos e a ninguém, sem, entretanto, pertencer a si mesmo. Não há por isso ser comum, não há identidade, mas ser *em* comum. Ser em contato. Com-par-tilhado. O ser o é *em*, e esse em, remete ao *com* da comunidade. (ANTELO, 2007, p. 30)

Tal entendimento dialoga com a ideia de *multidão* a partir de Espinosa, marcada pela multiplicidade, em uma ontologia que também reflete sobre Deus, para além do pensamento teológico, já que para os pensadores do século XVII era de praxe que a ontologia tivesse Deus como centralidade. Em Espinosa, Deus é a substância que, apesar de partir do Uno, multiplica-se em infinitos atributos. Essa concepção inaugura a noção de que, como substância, Deus é a natureza – *Deo sive Natura* – que se encontra na origem de todas as coisas e por isso se manifesta como uma experiência imanente, ou como coloca Negri:

Uma concepção do ser unívoco é colocada contra toda homologia espacial, a favor da versatilidade plural do ser e novamente contra toda finalização temporal de seu desenvolvimento. O mecanicismo spinozista nega toda possibilidade de concepção do mundo que não se represente como emergência singular, plana e superficial do ser. Deus é a coisa. Deus é a multiplicidade. Um e múltiplo são forças equipolentes e indiscerníveis: no terreno do absoluto a sequência numérica não é dada senão como assunção da totalidade dos eventos” (NEGRI, 1993, p. 273)

Se Deus é multiplicidade, ainda que partindo do uno, e há o entendimento de que “a Natureza inteira é um só indivíduo cujas partes, isto é, todos os corpos, variam de infinitas maneiras, sem qualquer mudança do indivíduo na sua totalidade” (ESPINOSA *apud* NEGRI, 1993, p. 273), logo fica evidente que para que se entenda Deus, enquanto expressão da natureza, é preciso que haja um corpo junto de outros corpos. É preciso que as afecções que são singulares e múltiplas, como são os corpos, estejam sempre em relação, no *com*, no *em*, na produção desse *agir conjuntamente* do qual falei no início do texto, que configura o corpo político do *multitudo*, de modo a pactuar o *Deo sive Natura* como manifestação da imanência e não mais da transcendência, como levavam a maioria dos caminhos teológicos até então.

Mas antes, é necessário entender melhor o que é um corpo em Espinosa e o que são esses afetos em relação, ou seja, a intercorporeidade como sistema de afecções corporais em multiplicidade, como comenta a filósofa brasileira Marilena Chauí:

Um corpo é uma união de corpos (*unio corporum*) e essa união não é um ajuntamento mecânico de partes e sim a unidade dinâmica de uma ação comum dos constituintes. O corpo, estrutura complexa de ações e reações, pressupõe a intercorporeidade como originária. E isso sob dois aspectos: de um lado, porque ele é, em tanto indivíduo singular, uma união de corpos; de outro, porque sua vida se realiza na coexistência com outros corpos externos. De fato, não só o corpo está exposto à ação de todos os outros corpos exteriores que o rodeiam e dos quais precisa para conservar-se, regenerar-se e transformar-se, como ele próprio é necessário à conservação, regeneração e transformação de outros corpos. Um corpo humano é tanto mais forte, mais potente, mais apto à conservação, à regeneração e à transformação, quanto mais ricas e complexas forem suas relações com outros corpos, isto é, quanto mais amplo e complexo for o sistema das afecções corporais. (CHAUÍ, 2016, 120-121)

A pesquisadora brasileira Paola Sanfelice Leppini em seu artigo “Alegria e pensamento: repensando nossos afetos com Deleuze, Espinosa e Lacroix” defende, a partir de tais autores, a potência que há no corpo na operação do pensamento, em que o:

Corpo e o mapeamento dos afetos, a atenção à experiência e as variações de potência que ocorrem nos encontros, as composições ou decomposições que podem acontecer nos momentos mais cotidianos, a afirmação de uma ética estabelecida nos encontros em oposição a uma moral transcendente e a afirmação da alegria como afeto capaz de nos colocar em meio a modos de vida mais potentes, em que o pensamento é elevado a sua máxima potência e se enlaça de tal modo à própria vida que a transborda. (LEPPINI, 2016, p. 160-161)

Ou seja, quanto mais rica e complexa for a experiência corporal, mais a mente conseguirá compreender um complexo de coisas, haja visto que para Espinosa, nada acontece no corpo sem que a mente não produza uma imagem ou uma ideia, mesmo que fragmentada, inacabada, borrada.

Se ao me encontrar com outro corpo, seja um livro, uma pessoa, o mar ou um pássaro, tenho aumentada minha potência de agir, sou afetada de alegria, ao passo que se nesse encontro tenho minha força de existir diminuída, sou afetada de tristeza. Nesse sentido, vemos que as emoções podem funcionar como um indicador do que se passa em mim, no meu conjunto corpo/mente e que, como dizíamos anteriormente, se consigo formar ideias adequadas sobre as relações de composição entre meu corpo e outros corpos, tenho acesso ao segundo gênero do conhecimento e não vivo mais ao azar dos encontros. (LEPPINI, 2016, p. 170)

Segundo Espinosa, em suma, somos seres naturalmente afetivos, possuídos de corpo e mente, o que nos conduz ao estado de se afetar (corpo) e se perceber afetado por outros corpos externos (mente), o que produz o fenômeno da percepção e do pensamento como um todo, já que a partir das afecções corporais nossas imagens e ideias de mundo são produzidas. Isso se dá pelo entendimento inaugural em sua época da mente como ideia do corpo, ou ainda, por seu caráter reflexivo, como uma *ideia da ideia* do corpo, pois este é o primeiro objeto que constitui a atividade pensante em Espinosa.

Nesse processo de simbiose seria possível entender a singularidade individual dos seres, o *conatus*, mas também, devido aos encontros com os

corpos externos de toda sorte, a sua porosidade, já que não há um corpo que não seja afetado por outros corpos, ou ainda, a noção de que um indivíduo é um complexo de indivíduos, o que recusa a ideia de uma essência universal e também o entendimento de que esse complexo de indivíduos (*uniones corporum* e as *conexiones idearum*) forma um novo complexo, a *multitudo*, que configura tal sujeito político.

O entendimento desses corpos multitudinários, na analogia de sua dimensão individual e política, fruto desse *agir conjuntamente*, singular e múltiplo, detona outros modos de se pensar o sujeito político, parindo novas formas do próprio pensamento sobre a política. Produzem novos modos de entendimento acerca da multidão, que não a comumente associada à via negativa, da desordem e do caos, ou da ingovernabilidade, como visto na teoria de Hobbes⁴², dentre tantos outros, que temem a dimensão do comum que contraria a da propriedade, existente no elogio a multidão e a sua soberania constitutiva.

À medida que a multidão se potencializa, ela se aproxima de sua própria liberação, o que significa a expansão de seu processo de potência de agir, agora compreendido em seu caráter de *multitudo*, ou seja, do *agir conjuntamente* que entende e exerce suas forças de invenção – as economias afetivas do comum – escorregando às capturas do capital que as apropria como fonte de valor, como problematizado por Peter Pal Pelbart.

E como o autor conclui em outro texto, *A comunidade dos sem comunidade*, inserido na mesma obra, no qual reflete sobre o campo amplo de entendimento da comunidade e diz sobre aquilo que não se captura totalmente nas economias afetivas do comum, porque ainda está a ser engendrado:

Na contramão do sequestro do comum, da expropriação do comum, da transcendentalização do comum, trata-se de pensar o comum ao mesmo tempo como imanente e como em construção. Ou seja, por um lado ele já é dado, a exemplo do comum biopolítico, e por outro está por construir, segundo as novas figuras de comunidade que o comum assim concebido poderia engendrar. (PELBART, 2011, p. 41)

⁴² “Numa multidão que ainda não tenha sido reduzida a uma pessoa única, da maneira que acima expusemos, continua valendo aquele mesmo estado de natureza no qual todas as coisas pertencem a todos, e não há lugar para o *meum* e o *tuum*, que se chamam domínio e propriedade – isso porque ainda não existe a segurança que afirmamos, antes, ser o requisito necessário para o cumprimento das leis naturais” (HOBBS, Thomas. *De Cive*, Capítulo VI, § 1).

E se esse “sequestro do comum” é atribuído ao novo contexto de máxima produtividade de suas forças criativas, Peter Pal Pelbart, dentre tantos autores inclusive Giorgio Agamben, indica para o não assujeitamento à lógica da utilidade, ou ainda, para a soberania do que não serve para nada, **o dispêndio**, as forças vagabundas que a nada servem: os bobos alegres, os *homens lentos*, os foliões do fim do mundo, os malandros, os embriagados, os bufões e toda sorte de corpos junto a outros corpos (e nas imagens, gestos, acontecimentos, agenciamentos...) que formam o fenômeno dispendioso da *carnevalização*, entendido para além dos carnavais, mas no aqui e agora dos encontros do *com* e no *em*, de um *agir conjuntamente* que conforma esse corpo político do *multidão*, como uma força do comum que se exaure, expira, retorna e pulsa, ciclicamente, persistindo na existência (*conatus*), enquanto não for capturada. Em suma:

Aquele que vive soberanamente, se o pensarmos radicalmente, vive e morre do mesmo modo que o animal, ou um deus. É da ordem do jogo, não do trabalho. A sexualidade por exemplo é útil, portanto servil; já o erotismo é inútil e, nesse sentido, soberano. Implica um dispêndio gratuito. Do mesmo modo o riso, a festa, as lágrimas, efusões diversas, tudo aquilo que contém um excedente. (PELBART, 2011, p. 35)

A *carnevalização* é entendida aqui como um complexo que abriga o jogo, o erotismo, o riso, a festa, as lágrimas e toda sorte de efusões e subversões dos modos de exceder, catalisando pela partilha dos afetos da alegria, ativa ou passiva, um modo multitudinário de ser e estar no mundo, entendida como expansão da potência dos seres. E a esse mundo outro, no aqui, em que se conduz o *comum* que quase nada produz, mas que a oficialidade tanto pretende conter ou se apropriar, já que as imagens produzidas pela alegria são facilmente sedutoras ao mercado. A *carnevalização* enquanto festa abriga todos os aspectos dos modos de exceder, e, por ser ambivalente, os excedem, como disserta Bakhtin:

A festa é isenta de todo sentido utilitário (é um repouso, uma trégua, etc). É a festa que, libertando todos do utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico. É preciso não reduzir a festa a um conteúdo determinado e

limitado (por exemplo, a celebração de um acontecimento histórico), pois na realidade ela transgride automaticamente esses limites. (BAKHTIN, 2010, p. 241)

Trata-se de um fenômeno da alegria. Em seus primórdios, de uma alegria que é ingênua, mas que também se bestializa, escarnece, duvida, de modo que não se afirma na pureza, mas na encruzilhada de afetos que agem na expansão dos corpos, de suas potências. Em que a tristeza se apresenta como traço, não como totalidade ou disparadora, haja vista que a tristeza não produz *per se*, conforme Espinosa, vontade de persistir na existência, ou ainda, vontade de conformar o *multitudo* explosivo, eufórico, ofuscante da carnavalização.

Essa força de operar-conjuntamente-na-persistência-da-existência não bastaria para entender o poder estético e político que produziu a carnavalização ao longo das épocas, sobretudo, se não for considerada por seu poder de inaugurar imagens populares e grotescas que, para muito além da paródia, escarneciam dos reis e dos clérigos, fornecendo uma narrativa *outra* sobre as instituições oficiais que produziam a si mesmas pela perspectiva do sublime e do belo e, desse modo, por meio do conflito de imagens da estética canônica clássica e da estética canônica grotesca, produziam um choque de narrativas e de lutas estéticas, evidentemente atuando por suas forças díspares.

Em sua obra *A estética da Multidão*, a artista-pesquisadora brasileira Barbara Szaniecki coloca em disputa as iconografias em três tempos históricos: a soberania moderna, a representação clássica e a estética popular, sendo essa última entendida por meio do grotesco carnavalesco de que fala Bakhtin. Sobre a luta de imagens entre poder absolutista e poder popular, ela conta:

Em “L’affaire du collier de la reine” a historiadora francesa Annie Duprat nos apresenta um belo exemplo de um “imaginário monstruoso popular”, gerado pouco antes da Revolução Francesa. Se nas imagens produzidas pelo poder os reis foram esplendorosamente representados na forma de deuses (como, por exemplo, Luiz XIV nas vestes de Apolo), nas imagens populares eles surgiam como monstros da mitologia greco-romana. A mesma referência clássica produziu imagens com opções estéticas e conotações políticas em conflito. (SZANIECKI, 2007, p. 51)

É preciso ressaltar que carnavalização é entendida nesse trabalho também a partir dos resquícios vivos em nosso entorno, da vivência cartográfica e dos estudos feitos, sem perder o viés crítico. A medida que os encontros cartográficos se dão, mediante as imagens produzidas hoje, é possível observar a perda do que é o elemento formal e também político mais próximo à carnavalização de que disserta Bakhtin: a dimensão do grotesco, esse corpo extenso e múltiplo. Ainda estamos vinculados ao sublime da própria juventude, sua beleza e seu brilho radiante, pouco afeitos à própria sombra, como é próprio do grotesco.



IMAGEM 14: The four seasons de Giuseppe Arcimboldo, 1573 | Fonte: commons wikimedia



IMAGEM 15: Jogos infantis, Peter Bruegel, 1560 | Fonte: Google Arts e Culture

A multidão de um corpo composto por muitos corpos (imagem 14) e a multidão dos corpos em relação a outros corpos (imagem 15). O primeiro como uma subversão grotesca e o segundo como imagem do dispêndio no brincar infante na cidade, vivificam, sem pretender ilustrar – porque as imagens transbordam – as dimensões em que o corpo uno é múltiplo e singular e quando o corpo é *multitudo*, político, popular e coletivo e, assim como as carnavalizações, ambivalentes. Em uma famosa passagem, Negri descreve a hibridação e singularidade dos corpos na ótica múltipla da multidão:

Quando olhamos os corpos, percebemos que não estamos apenas diante de uma multidão de corpos, mas compreendemos que cada corpo é uma multidão. Cruzando-se na multidão, cruzando multidão com multidão os corpos se misturam, se tornam mestiços, se hibridizam, se transformam, são como as ondas do mar, em perene movimento e em perene e recíproca transformação. (NEGRI, 2003. p. 170.)

Aqui, ambas as imagens são associadas ao fenômeno da carnavalização como um *estado* de multidão, ainda que se trate da representação de um indivíduo como no caso da primeira imagem, de modo singular e múltiplo. A multidão está para além da carnavalização, assim como a carnavalização está para além da multidão, mas ambas, em estado de maior potência, estão à contrapelo do poder hegemônico ou da oficialidade, cruzando ética e esteticamente o “gene da revolução”, como aborda em sua tese *Carnavalização como transgrediência da multidão*, a linguista brasileira Kátia Vanessa Tarantini Silvestri:

A ligação entre carnavalização e multidão pode ser pensada ao compreendermos que, por ser dialógica, as expressões carnavalescas em vez de alimentarem a centralidade e a monologia, as transvalorizam pela singularidade que livres podem e produzem significados em comum. Esse comum, o gene da revolução, constitui-se então de forma aberta, numa rede de imbricações de singularidades que formam o inorgânico da multidão. (SILVESTRI, 2014, p. 18)

Em sua tese, a pesquisadora se debruça sobre os carnavais de insurgências abertamente políticas, como o *Carnaval contra o capitalismo*, as contraditórias insurgências estético-políticas de junho de 2013, os carnavais de rua e resistência por todo país (...) apontando para o caráter multitudinário

dessas manifestações. Negri e Hardt, falam sobre o carnavalesco bakhtiniano como modo de experimentação que conectam desejo a utopia:

Ao examinarmos a noção do carnavalesco nos outros escritos de Bakhtin [além do livro sobre Rabelais], constatamos que a emprega na realidade para descrever a força das paixões humanas. O carnavalesco é prosa que se opõe ao monólogo recusando-se assim a invocar uma verdade já concluída, e optando por produzir contraste e conflito na forma do próprio movimento narrativo. Assim é que o carnavalesco põe em movimento uma enorme capacidade de inovação – uma inovação que pode transformar a própria realidade. A narrativa carnavalesca, dialógica e polifônica, naturalmente, pode muito facilmente assumir a forma de um naturalismo cru que se limita a refletir a vida cotidiana, mas também pode tornar-se uma forma de experimentação que liga a imaginação ao desejo e à utopia. (NEGRI; HARDT, 2005, p. 273).

Ambas as autoras, Silvestri e Szaniecki, se apoiam em Negri e Hardt para entrecruzar multidão e carnavalização, por meio das representações estéticas ou dos próprios acontecimentos, passando por fenômenos de insurgência da contemporaneidade, tais como os movimentos anticapitalistas de 1990 e, ainda que brevemente ou indiretamente, os relacionando ao Maio de 1968.

Peter Pal Pelbart (2011, p. 36) descreve Maio de 1968 pela atmosfera “que inclui a comunicação explosiva, a efervescência, a liberdade de fala, o prazer de estar junto, uma certa inocência, a ausência do projeto” ou seja, por sua atmosfera de instabilidade e inoperância, mas talvez confluyente pelo desejo em estabelecer a *comunidade*, ainda que este desejo já seja uma ideia desertada, e de um destampe estético político que não situasse apenas na utopia transcendente do Partido.

Na análise de Szaniecki, o *Atelier Populaire*, sediado na Escola Nacional de Belas Artes de Paris, ao longo do mês de maio de 1968 em intensa feitura de cartazes produzidos de modo coletivo a partir de técnicas diversas, como serigrafia, litografia, carimbos e câmara escura por estudantes, trabalhadores e artistas, com temáticas de lutas plurais das novas pautas da jovem esquerda, engendraram características que remetiam às formas carnavalescas e grotescas bakhtinianas, apesar de não entrar em muitos detalhes sobre essa análise.



IMAGEM 16: Atelier populaire | Fonte: Google Arts e Culture

A irreverência estética que propunha Maio de 68, com o tom de encantamento pela política que se faz na imanência das ruas, a estética simples e direta, o humor anárquico e um tanto dadaísta da juventude, as performances radicais – como a exemplo da performer Valerie Export em sua ação *TAP and TOUCH Cinema* pelas ruas de Paris, em que colocava seu corpo em contato direto e provocativo aos passantes da manifestação com a proposta de um cinema expandido – em suma, mostram a efervescência contracultural em que o riso, ácido e combativo, era parte do experimento radical de um imaginário político que tentava falar da política dos corpos e da alegria, como formas de combater o assujeitamento e de criar novos modos de enunciação.



IMAGEM 17: Valie Export em *TAP and TOUCH Cinema*. 1968 | Fonte: MoMa Archives

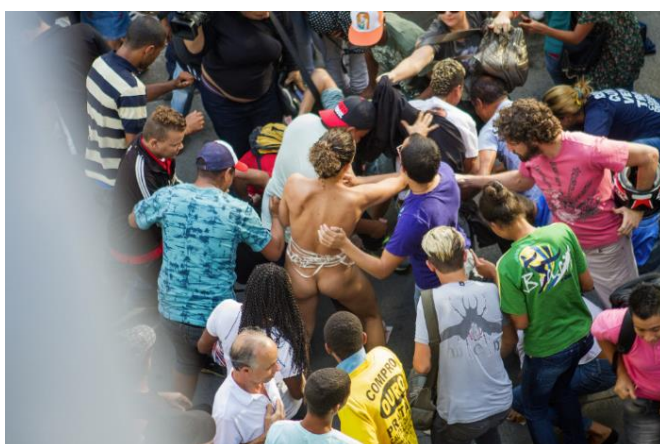
Em *Tap and Touch Cinema* a ação subverte a lógica oficial do corpo feminino para consumo midiático masculino, desafiando um corpo-a-corpo com o participante, não-espectador, que perfura uma camada densa de intimidade. O toque dos seios, olhando diretamente nos olhos, provoca o constrangimento que se converte em riso, o que é visível no vídeo da ação, um riso como ruído de um pacto de desestabilização mútua. Não parece haver nada de ingênuo ou alegre aí.

O corpo de Valie é expandido pelo dispositivo da caixa, ali são subvertidos sentidos hegemônicos sobre si própria, há o ato de *tomar lugar* sobre o próprio corpo, que é a fissura da ação. Entre a vulnerabilidade e o discurso feminista parece residir aí algo da carnavalização, o corpo é rebaixado de qualquer aspecto sublime. Também há nesse corpo à mercê dos afetos da rua aquilo que desloca o fetiche da imagem para a afecção da presença.

Os deslocamentos que essa ação move fazem lembrar a performance *Melindrosa*, feita em 2014 no coração popular e centro de insurgências multitudinárias de Belo Horizonte, a Praça Sete, em que a performer Ana Luisa Santos trajava apenas um vestido composto por notas de R\$10,00 sobrepostas em estruturas de fios sobre a pele, remetendo às vestes clássicas das melindrosas dos anos 20, e se punha em contemplação ativa diante da pequena multidão, que aos poucos ia se formando em seu entorno, num jogo de olhares junto aos até então expectadores.

Enquanto a performer encarava as pessoas ao seu redor, alguns cochichos, risinhos, acotoveladas, até que um deles resolve perguntar para ela algo sobre a veracidade das notas. Ana Luisa voltava sempre com a mesma frase em forma de pergunta. Poucos segundos depois, alguém quebra o aumento de expectativa e retira uma nota, como que para ver o que acontece. Em poucos segundos o constrangimento inicial deu lugar à voracidade e rapidamente várias pessoas avançaram sobre as notas de Ana Luisa, a deixando nua em plena praça, rendendo algumas feridas, pelos arranhões e empurrões coletivos.

Ambas as performers estão rodeadas por testemunhas masculinas e provocam um enorme constrangimento ao iniciar da ação, um fio ético de tensão vai a sua máxima elasticidade, o que se percebe facilmente pelos olhares e as risadas nervosas, assim como pelo tempo de agir, quando os expectadores se transformam em participantes ativos, postos em cheque pelas questões éticas que ultrapassam regras tácitas de sociabilidade na cartilha da moral e dos bons costumes. Trata-se de um pacto que se instaura silenciosamente e elucida os riscos e os nervos da rua, quando corpos femininos em posição de insubordinação e vulnerabilidade ativam situações-limite.



IMAGENS 18: Melindrosa | Fonte: Ana Luiza Santos

Além disso, nas duas ações existe a relação de tensão entre povo-multidão a qual discuto no capítulo 6 – Gente é pra brilhar! – complexificada pela

performance Melindrosa, acerca do perigo do desejo coletivo, sobretudo em situações em que a crise, a precariedade, o machismo, etc, são mediadores de um *ethos* que rapidamente é pactuado e, com isso, emerge a violência contida, empoçada, decantada, em sua força bruta de destampe.

Aqui a situação de liminaridade que as ações propõem são espécies de “fendas produzidas na crise” como disse Ileana Dieguez (2011, p. 34). A situação de fronteira ali gera uma prática de inversão de quem produz a ação, sendo Ana Luisa a agente provocadora, mas o público quem define os rumos da ação, pactuando a estética relacional da obra, mas que, para além dos encontros, tensiona os limites éticos de um agrupamento ocasional de pessoas e dinamita o lugar comum da representação, ainda que dado e identificado com uma experiência de linguagem artística pelo público. Dieguez comenta acerca da estética relacional de Bourriaud:

Recuperando o conceito de interstício - espaço para as relações humanas que sugerem possibilidades de intercâmbio diferentes das que estão em vigor dentro do sistema (BOURRIAUD, 2001, p. 16), quer dizer, um espaço alternativo - Bourriaud propõe sua ideia da obra de arte como interstício social, que amplifica-se na compreensão da arte como prática social alternativa e como projeto político" e que favorece um intercâmbio diferente do intercâmbio das 'zonas de comunicação' que nos são impostas (BOURRIAUD, 2001, p. 16). As poéticas intersticiais propõem tecidos conectivos além das classificações estabelecidas e dos sentidos fixos, e validam a arte como "un état de rencontre" (BOURRIAUD apud DIEGUEZ, 2011, p. 45-46).

Tanto na primeira performance quanto na segunda, são construídas relações de um estado de encontro um tanto radicais, em que não há proteção ou garantia da integridade física das *performers*, que colocam seus corpos na fronteira do tecido social pulsante das ruas, provocando seus limites.

Talvez a “estética relacional” de Bourriaud não abarque a complexidade do que se detona ali, já que em ambas as ações, muito além do diálogo e de zonas de comunicação, o que está em jogo é também uma desestabilização das moralidades do *status quo* de cada contexto. Se tratam de dois corpos que mobilizam e tornam ruidosos os gestos coletivos das pequenas barbáries cotidianas, o “mal-estar moral” das civilizações. Cada uma de frente para seu

tempo, a rir na cara do perigo, desestabilizando as leis e suas aplicações, como nas carnavalizações, um estado liminar que segundo Dieguez:

Percebo o liminar como um tecido de constituição metafórica: situação ambígua, fronteira, onde se condensam fragmentos de mundos, moribunda e relacional, com uma temporalidade medida pelo acontecimento produzido, vinculada às circunstâncias do entorno. Como estado metafórico, o liminar propicia situações imprevisíveis, intersticiais e precárias, mas também gera práticas de inversão. Entendo estas práticas de inversão - implícitas nos vários processos que aqui investigo" - como atos de carnavalização, pelo modo irreverente com o qual parodiam e destronam as convenções, configurando duplos rebaixados (...). As estratégias de carnavalização implicam um olhar político porque subvertem as relações e desestabilizam, pelo menos temporariamente, a lei ou a sua aplicação. (DIEGUEZ, 2011, p. 58)

A escolha de performances, festas, movimentos estéticos e políticos que “riem da cara do perigo” é em si uma escolha pelas liminaridades entre arte, rito e política que entendem que rir da cara do perigo é também rir do mal-estar moral da civilização, destronando convenções, ou expondo sua face sádica.

O riso é em si um fenômeno liminar, pois não é puro, assim como a alegria. Rir da cara do perigo, individualmente ou em coletivo, aqui é recortado como um gesto estético que além de subversivo, é também regenerador, porque como componentes da carnavalização, a alegria e o riso fazem parte de uma fórmula que provoca novos campos de força, novos modos de ver e estar vivo, perseverando em uma existência dissidente e criativa, porque criadora de tais forças de invenção. Com este componente liminar, o riso, medimos também a força do perigo e a fragilidade do inimigo incessante: o fascismo.

Como visto, a carnavalização é também uma festa política em disputa de território, pela via da alegria coletiva, que emerge com força na atualidade como necessidade de construção do *comum* na vida pública, ocupando as ruas e praças, parques e viadutos de modo a reverberar no ideal de construção democrático, processo tão frágil e recente em nosso país, formando nossas pequenas ágoras em festa, em jogo performativo, em luta e disputa para que caibam todos os corpos, em toda sua diversidade, aumentando a força vital da democracia em uma de suas bases, a urbe. E como representação síntese desse processo, retomo um pouco acerca da história ocidental da praça pública.

4. A cidade em festa

4.1. As praças como síntese das cidades

“E as ruas da cidade se encherão de meninos e meninas, que ali brincarão.”

Zacarias 8:5

A vivência da praça pública, das carnavalizações – carnavais e mais além – das festas populares e seu conjunto de condições específicas, temporalidades efêmeras e vocabulário próprios. Aqui interessa presentificar, sobretudo no que concerne à reflexão sobre a cidade que a comporta, a cidade ontem, a cidade hoje, o espaço da festa em questão.

Interessa perceber os resquícios dessa vivência coletiva do riso como na Idade Média, a sua sensação de renovação e pertencimento junto a cidade que se carnavaliza. A importância da carnavalização e sua estética da alegria, seu riso coletivo, como modo de não ceder à tristeza dos novos tempos autoritários, retomando a alegria como estratégia de permanecermos vivos, sem que nos corroam por dentro. A produção de imagens de resistência, redes e *communitas*, para performar a existência em toda sua potência de ser e de criar, mas também como um lugar de troca e multiplicidade de *cenar*, de subculturas, de manifestações artísticas e da aproximação entre arte e vida.

Para que isso ocorra em praça pública, é preciso ter alguma concessão do poder oficial, como na Idade Média, que concedia temporariamente à abertura das paixões dionisíacas, ainda que pela via moralizante da Igreja, quanto na clandestinidade burocrática-capitalística, como no exemplo presente e local da *Praia da Estação* e em seus desdobramentos que cerceiam as ativações festivas, pela via de decretos e demais recursos estatais ainda sofisticados. Essa concessão ocorre pela via burocrática dos reguladores municipais, como vem acontecendo com o carnaval e, de modo mais amplo, com as festas de rua ao longo do ano em Belo Horizonte, como visto no recorte sobre a MASTERPL a n o.

Tais movimentos recentes em Belo Horizonte, mesmo com cerceamento burocrático-capitalístico, operam nas frestas do sistema, adequam-se ou

esquivam-se aos seus modos, mas ainda persistem em ocorrer nos ventos das praças públicas da cidade, o que, como vimos, em um regime totalitário, como o das ditaduras militares na América Latina, só é possível na total clandestinidade dos espaços fechados, como nas estratégias da alegria em Buenos Aires.

Utilizo aqui a ideia de *praça pública* como uma metonímia da cidade e dos agenciamentos em espaços públicos, por sua dimensão íntima com a carnavalização medieval, mas também pelo marco local a partir da *Praia da Estação*, a ocupação da Praça que destampou parte do imaginário coletivo sobre a ocupação estético-política na cidade de Belo Horizonte, e ainda pelos movimentos globais no início da década em função da crise econômica iniciada em 2008, as performativas *Revoluções das Praças* iniciadas no mundo árabe em 2011 e difundidas ao redor do mundo, como o movimento *Occupy Wall Street* nos EUA e os Indignados na Europa: “De Tahrir à Puerta del Sol, da Praça Syntagma à Praça Catalunya, um grito se repete de praça em praça: “Democracia”. (COMITE INVISÍVEL, 2016, p. 15)

A praça como um denominador comum entre a carnavalização medieval e a carnavalização performativa em defesa da ideia de uma democracia “direta”, um imenso hiato sistêmico e temporal, mas que conserva alguns princípios comuns que ajudam a levantar questões sobre os pontos de contato entre arte, cultura e política na contemporaneidade.

Sabemos que a praça pública configura a vida pública desde a antiguidade, ganhando formas distintas de acordo com a ideologia urbana e sua formação de poder hegemônico através da configuração do espaço. Fato é, o espaço e o poder sempre estiveram intimamente ligados.

A produção do espaço, como demonstrou Lefebvre, dimensiona o poder, configura hierarquias, estabelece conexões de proximidade ou distanciamento, sugere sensações sociais, produz subjetividades, desejo, opressão, isolamento ou sociabilidade, porta signos e define relações das mais diversas ordens.

O espaço pode, como já sabido, privilegiar, igualar, segregar, agregar, valorizar, subtrair, inquietar, confortar, vigiar, punir, selecionar, racionalizar, funcionalizar, desregular, esvaziar, aglomerar, ampliar, enclausurar, proteger, mediar, potencializar, deformar, reformar, esquecer, lembrar, narrar, decantar, abrigar, domesticar, insurgir, apaziguar, interiorizar, externar, etc.

Todo espaço oferece em si a própria cosmovisão e, no entanto, como alertou Lefebvre, não existe espaço em si mesmo, todo espaço é produzido, é socialmente implicado. Nisso reside a importância de sua teoria, ao desestabilizar uma noção sempre vaga e genérica sobre a espacialidade. Para ele: “Espaços vazios no sentido de um vazio mental e social que facilita a socialização de um domínio ainda não social é, na verdade, meramente uma *representação do espaço*” (LEFEBVRE, 1991, p. 190).

A partir da reflexão crítica acerca da fenomenologia francesa de Husserl e logo mais de Merleau-Ponty, que tinham como prisma a ideia de ego, Lefebvre recria uma espécie de fenomenologia materialista que, e para além dela, tem os pensadores Marx, Hegel e Nietzsche como base de sua teoria da dialética tridimensional, fundamental no entendimento acerca da ideia de produção do espaço, tão inovadora para a época.

Lefebvre elabora as três dimensões da produção do espaço, dialogando abertamente com a teoria de Bachelard. Marta Marques descreve acerca da tríade *Espaço percorrido, Espaço concebido, Espaço vivido*:

O espaço tem um aspecto perceptível que pode ser apreendido por meio dos sentidos. Essa percepção constitui um componente integral de toda prática social. Ela compreende tudo que se apresenta aos sentidos; não somente a visão, mas a audição, o olfato, o tato e o paladar. Esse aspecto sensualmente perceptivo do espaço relaciona-se diretamente com a materialidade dos “elementos” que constituem o “espaço”. *Espaço concebido*: o espaço não pode ser percebido enquanto tal sem ter sido concebido previamente em pensamento. A junção de elementos para formar um “todo” que é então considerado ou designado como espaço presume um ato de pensamento que é ligado à produção do conhecimento. *Espaço vivido*: a terceira dimensão da produção do espaço é a experiência vivida do espaço. Essa dimensão significa o mundo assim como ele é experimentado pelos seres humanos na prática de sua vida cotidiana. Neste ponto, Lefebvre é inequívoco: o vivido, a experiência prática, não se deixa exaurir pela análise teórica. Sempre permanece um excedente, um remanescente, o indizível, o que não é passível de análise apesar de ser o mais valioso resíduo, que só pode ser expresso por meio de meios artísticos. (MARQUES, 2012, p. 102)

A sociabilidade, ou seja, a dimensão relacional dos espaços está no cerne de sua teoria. Se no vazio não há relação, isso está, evidentemente, impregnado de significado fenomenológico.

E haveria, na vida pública, um espaço de sociabilidade mais elementar do que o espaço da praça pública? Agindo como um hiato na cidade contemporânea

produzida pelo capital, não como um espaço do vazio, ou da *representação*, mas como espaço da pausa ou da agitação, do diálogo ou da introspecção compartilhada, da perda de tempo no ócio ou dos ganhos de vida clandestinos, da espetacularização produzida pelas iniciativas privadas ou dos gestos de resistência dos mais diversos?

A praça, território de/em disputa, é síntese da intenção espacial de todo um bairro, quando não, toda uma cidade, como no caso das praças centrais, dos marcos-zero, etc. Cada praça é um microcosmo, cada uma configura um universo simbólico particular, com agenciamentos próprios, mediações características das tensões em seu entorno, com forças de produção do espaço muito específicas e fluxos que não se repetem nunca, embora possam ter uma rotina sempre similar.

Sabe-se que na Antiguidade Clássica a formação desses espaços de socialização era de maior importância para a vitalidade urbana, assim como para o funcionamento de sua estrutura política. As *Ágoras*⁴³, espécies de fórum em praça pública onde se exercia a ideia de democracia direta, eram lugares de amplo tônus dialógico, ainda que estreitas por seu recorte social e de gênero.

Também os romanos erigiam espaços que, como as *Ágoras*, funcionavam enquanto lugares de encontros cívicos. Os *Fóruns* representavam o coração da cidade romana e aglutinavam atividades comerciais, comícios, assembleias, cultos e atividades esportivas antes da construção dos anfiteatros. Abrigavam as principais Instituições administrativas do Império. Estavam fundamentalmente vinculados ao Imperador – eram seus os nomes dados aos *Fóruns* – diferentemente das *Ágoras* gregas que detinham certa autonomia em relação aos governantes.

As praças possuem hoje funções morfológicas, estilísticas, paisagísticas e ambientais que, assim como oxigenam, recortam os limites dessa vitalidade em meio ao urbano, gerando controvérsias, sobretudo, em uma de suas funções atuais, a de propiciar proximidade com a natureza. Toda cidade, por menor que seja, possui em seu interior uma praça que a situa no pensamento ocidental de que foi derivada espacialmente.

⁴³ Ver *Town and Square – from the Ágora to the Village Green* de P. Zucker.

Mais próxima à efervescência popular dos fóruns romanos do que da prática dialógica grega, a praça medieval era, no entanto, central na cultura da não oficialidade, sobretudo quando tomava ares de festa ou de feira, como situa Bakhtin:

A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos *dias de festa*. (BAKHTIN, 2013, p. 132)

Além desse espaço para procissões, autos teatrais, comércios de toda sorte, casamentos, etc., era também lugar de execuções públicas e julgamentos previstos pela oficialidade. Como bem sintetiza Caldeira (2007, p. 25): “Para além de um espaço de sociabilidade, a praça era o lugar onde se demonstrava o poder das leis. ”

Com a ascensão do mercantilismo e das primeiras industrializações, a cidade Renascentista se organizou sob uma nova força política e econômica. Esteve sob novas influências de pensamento religados à antiguidade clássica e aos princípios de Vitruvio – tanto na arquitetura, quanto na arte – e perseguiu a racionalização e o embelezamento do espaço urbano, inaugurando princípios de higienização e ordenamento que a diferenciava da sensação labiríntica e vertiginosa impregnada nas cidades medievais. Desse modo:

A geometria e a perspectiva tornam-se a base da ordenação espacial. O edifício passa a representar um monumento em si, ao mesmo tempo em que destaca a noção de conjunto urbano. Cada elemento da composição possui seu devido lugar, relacionando-se ao todo. (CALDEIRA, 2007, p. 28)

No lugar da sinuosidade dos becos estreitos, não propriamente planejados, abrem-se grandes vias e espaços de ornamentação e lazer que não o da praça pública. Ganham forma os primeiros grandes parques e bulevares em plena cidade. Cafés são inaugurados, teatros suntuosos começam a ser construídos alterando de uma vez por todas a dinâmica das cidades ocidentais,

agora dotadas de um rigor geométrico que se torna frequente no planejamento urbano.

Como revela SEGAWA (1996, p. 48), “o emaranhado tecido de estreitas e abafadas vielas e ruas do passado vai, gradativamente, sendo substituído por largas, luminosas e arejadas vias de comunicação – o espaço urbano ganha novas referências com as perspectivas inéditas de avenidas retas”. Os jardins públicos, segundo SEGAWA (1996, p. 48), passam a funcionar como antídotos à praça pública, e se na era medieval a praça possuía um uso polivalente, na era moderna “vai cedendo lugar à disciplina, [...] à transformação de ordenamentos sociais contraditórios em arranjos organicamente articulados”.

Com isso a praça deixa de protagonizar a vida pública, perdendo sua importância nas dinâmicas sociais e políticas e adquirindo função estruturante no planejamento urbano, representando cada vez mais a ordem social e governamental de sua época, em que as trocas mercantis e o status social imperam à medida da ascensão burguesa e o poder se manifesta nas mais complexas estratificações hierárquicas.

Desse modo, a partir do século XVIII o que se percebe é que as noções de público e privado são fundamentalmente abaladas e a produção do espaço, sempre vinculada às noções de poder, corroboram evidentemente a construção das novas dinâmicas sociais.

Na modernização ainda mais radical das cidades ocidentais, ocorrida durante o século XIX, o pensamento urbano burguês foi, gradualmente, sendo verticalizado para se adequar aos novos tempos industriais e tecnológicos em direção aos preceitos da funcionalidade, agora em grande escala. O primeiro grande marco nesse sentido se deu na dimensão das reformas encomendadas por Napoleão Bonaparte à Haussmann na Paris destroçada de Baudelaire, em “As flores do mal”.

A ruptura definitiva com o modelo de cidade medieval dá amplitude ao novo mundo burguês ainda mais poderoso e serve como vazão de excedentes do sistema capitalista.⁴⁴ Sobre a perspectiva econômica que motivou a reforma

⁴⁴ “A política do capitalismo é afetada pela eterna necessidade de encontrar esferas rentáveis para a produção e absorção do **excedente de capital**. Desse modo, o capitalista encara vários obstáculos para manter uma expansão contínua e sem obstáculos. Se há escassez de mão de obra e os salários são excessivamente altos, então ou o trabalho existente terá de ser

megalomaníaca e que fundou um *modus operandi* completamente novo sobre a formação da cidade, David Harvey comenta:

Hausmann entendeu perfeitamente que sua missão consistia em ajudar a resolver problemas de excedentes de capital e desemprego por meio da urbanização. A reconstrução de Paris absorveu imensas quantidades de mão de obra e capital para os padrões da época e, junto com a supressão autoritária das aspirações da força de trabalho parisiense, foi um instrumento fundamental para a estabilização social. Para a reconfiguração de Paris, Hausmann recorreu aos projetos utópicos (dos fourieristas e sansimonianos) que haviam sido debatidos na década de 1840, mas com uma grande diferença: ele transformou a escala concebida para aquele processo urbano. (...) Hausmann concebia a cidade em muito maior escala, agregou os subúrbios e reformulou bairros inteiros, em vez de apenas pedaços do tecido urbano. Ele mudou a cidade de uma só vez, e não aos poucos. Na verdade, o que ele fez foi ajudar a resolver a questão da disponibilidade do excedente de capital, instituindo, para tanto, um sistema keynesiano de melhorias urbanas infraestruturais financiadas pela dívida. (HARVEY, 2014, p. 34-35)

O ambiente popular, como retratado em Rabelais, é finalmente domesticado e transformado pelo ideário romântico burguês em grandes jardins organizados em princípios de harmonia, simetria e unidade/repetição que tendem a controlar a forma natural dos arbustos, árvores e plantas, enfatizando seu aspecto artificial e sobretudo, indicando o início da segmentação que viria a ser a cidade europeia do século XX.

Tenta-se então, nas cidades ocidentais do século XX, abrir ao máximo a espacialidade para permitir o fluxo das trocas comerciais e industriais em ascensão nos grandes polos urbanos sob a égide do modernismo, tendo a dimensão funcional como máxima.

disciplinado – desemprego induzido tecnologicamente ou um ataque ao poder organizado da classe média operária (como o que foi colocado em prática por Thatcher e Reagan na década de 1980) são dois métodos essenciais –, ou novas forças de trabalho devem ser encontradas (por imigração, exportação de capital ou proletarização de setores até então independentes da população. Em termos gerais, é preciso encontrar novos meios de produção e novos recursos naturais. (...) As leis coercitivas que regem a concorrência também forçam novas tecnologias e formas de organização a entrar em operação o tempo todo, uma vez que os capitalistas com maior produtividade podem submeter os que usam métodos inferiores. As inovações definem novos desejos e necessidades e reduzem o tempo de giro do capital e a fricção da distância. Isso amplia o alcance geográfico em que o capitalista é livre para buscar maior oferta de mão-de-obra, de matérias-primas e assim por diante. Se não houver poder de compra suficiente em determinado mercado, novos mercados devem ser encontrados pela expansão do comércio exterior, promovendo-se novos instrumentos de crédito e gastos públicos financiados pela dívida. (HARVEY, 2014, p. 32)

Soma-se a isso a reconstrução pós-guerra e a crescente urbanização de novos centros, gerando vilas operárias periféricas, visto que as comunidades populares foram cerceadas e removidas dos grandes centros urbanos, o que resultou em uma setorização precária como a que se tem hoje. Com isso, a praça passa a ser dotada de um vazio de grandes superfícies, assim como a cidade passa a ser dimensionada por sua monumentalidade.

Evidentemente, a história não se dá por sucessões simplificadas, há sempre resquícios, como nos *palimpsestos*, destacados por Anne Cauquelain (1982), o espaço urbano consiste em sucessivas camadas simbólicas.

A práxis comunitária, comum às praças públicas da antiguidade e medievais, foi sendo moldada, como dito, pelos novos paradigmas burgueses desde o Renascimento, sugestionando um uso mais recreativo e esvaziado, menos comprometido com as agitações da vida pública, resultando em seu enfraquecimento (SENETT, 1988).

Se as *ágoras* gregas eram o principal nervo político-social da cidade na Antiguidade grega, representando o *lugar* do domínio político dos homens⁴⁵, nas cidades modernas o pensamento e o debate público foram institucionalmente afastados do campo aberto e, com isso, privados do cotidiano urbano das cidades, mudando fundamentalmente as relações com o poder e também os vínculos da *res pública*.

Para SENNET (1988, p.16) uma *res pública* representa, em geral, aqueles vínculos de associação e de compromisso mútuo que existem entre pessoas que não estão unidas por laços de família ou de associação íntima: é o vínculo de uma multidão, de um “povo”, de uma sociedade organizada, mais do que vínculo de família ou de amizade.

Todo esse processo de “empobrecimento da experiência urbana” (JACQUES, 2014) se consolida ao longo do século XX e a progressiva automobilização tem forte impacto na desconexão do cidadão com a urbe.

As praças, boa parte, tornam-se lugares de passagem, as vias cada vez mais ampliadas são descomprometidas com o caminhar do transeunte, os viadutos e trincheiras são grandes desafios nas cidades-metrópole. Acerca

⁴⁵ Ver *A praça brasileira – trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade*, tese de doutoramento de Júnia Marques Caldeira.

desse tema, Paola Berenstein Jacques nos ajuda a pensar a partir de Simmel, Debord e Baudrillard:

De fato, quando passamos do empobrecimento da experiência da alteridade na modernidade ao que seria a sua expropriação contemporânea; da brutal experiência física e psicológica do choque metropolitano moderno – mesmo que protegida por uma atitude blasée (pensada por George Simmel) – à anestésica contemplação da imagem publicitária contemporânea da cidade-espetáculo (como diria Guy Debord) ou da cidade-simulacro (de Jean Baudrillard); ou, ainda, quando vemos do estado de choque moderno ao estado de anestesiamiento contemporâneo, o que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes – seja pela indiferenciação, seja pela inclusão excludente – promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea.” (JACQUES 2014, p. 21-22)

A cidade vem abandonando a escala humana e a própria capacidade de comportar sua corporeidade, criando a sensação frequente de desconexão com o espaço, da qual se refere Senett:

O espaço tornou-se um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos por ele ou nos afastamos dele (...). Transformado em um simples corredor, o espaço urbano perde qualquer atrativo para o motorista, que só deseja atravessá-lo e não ser excitado por ele. A condição física do corpo em deslocamento reforça essa sensação de desconexão com o espaço. (...) O viajante, bem como o telespectador, vivencia o mundo como uma experiência narcótica; o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua. (SENETT, 2010, p. 16-17)

Juntamente a isso, na contemporaneidade coexistem processos de privatização generalizada dos espaços comuns. O que impera é o capitalismo global e rentista que investe em peso no mercado imobiliário, e sob a ideia genérica de “revitalização urbana” consegue estipular peso ao mercado especulatório, valorando seus imóveis também por meio de equipamentos culturais concebidos por iniciativas público-privadas. Ou seja, o arquiteto da cidade – hoje mais do que nunca – é o capital.



IMAGEM 19: Alto da Rua Complain Fonte: Charles Marville, 1877



IMAGEM 20: Campo de Marte em Paris Fonte: Wikimedia Commons, 2007

Em Belo Horizonte, cidade onde se recorta este trabalho, algumas praças já são configuradas no circuito de parcerias público-privadas em sua conservação e também na manutenção dos equipamentos culturais de entorno, como a Praça da Liberdade e a Praça da Estação. No entanto, como reação, esses espaços têm retomado o protagonismo na produção de pequenas e grandes insurgências.

Como se sabe, Belo Horizonte faz parte do imaginário urbano ligado aos ideais da modernidade, onde o traço da cidade foi planejado importando o modelo de Paris, com sua formação concêntrica e circular, grandes bulevares⁴⁶, equipamentos culturais modernos e a delimitação do parque municipal com sua extensa área verde.

Logo, a formação das primeiras praças obedece à lógica do ajardinamento e da geometrização, princípios de racionalidade e embelezamento formais de acordo com o modelo burguês, diferenciando-se da formação vernacular de matriz medieval que a colonização foi forjando em cidades históricas como Ouro Preto, onde a ocupação polissêmica se dava pelo uso popular e menos pré-estabelecido, a partir do binômio praça-igreja. De acordo com Caldeira:

Esses espaços [da praça], no solo brasileiro, constituíram duas formas distintas: uma, nas aldeias e assentamentos indígenas existentes, e outra, nas vilas e cidades implantadas no âmbito urbano. Essas duas formas vão entrelaçar-se após a descoberta pelos portugueses, no início do processo de colonização. Em um primeiro momento, o desconhecimento do território, pelos portugueses, vai aproximar essas culturas a partir do aprendizado das técnicas indígenas; porém, quando se inicia o processo de dominação portuguesa, observa-se um esfacelamento da cultura indígena em detrimento das políticas colonizadoras. Nesse contexto, a ordenação espacial indígena aparece subjugada à lógica de organização espacial portuguesa, restringindo-se gradativamente. O espaço da praça encontra-se presente nas aldeias e assentamentos indígenas, constituindo um espaço centralizado e apropriado de forma ritualística – representa o local sagrado. Na construção do Brasil urbano, a praça comparece segundo o conceito vitruviano de centro político-administrativo – local propício à implantação dos principais edifícios da cidade, ponto de encontro, local de trocas comerciais e de manifestações, porém concretizadas a partir da cultura urbana portuguesa. (CALDEIRA, 2007, p. 57)

É preciso pontuar que a formação das praças em Belo Horizonte ao longo de sua urbanização corresponde a diversas influências estilísticas europeias ao longo dos últimos séculos, o que fica evidente pela diversidade morfológica que apresentam. Em correspondência aos períodos históricos de cada projeto, se

⁴⁶ Outro aspecto formal importado desde as reformas de Haussmann em Paris, foi a abertura de grandes avenidas com função de dificultar a formação de barricadas tão usuais em protestos e revoluções da época, além da própria ampliação da circulação de fluxos ligados à industrialização e ao comércio. Benjamin (1989) acerca desta prática: “Com efeito, a barricada é o movimento central do movimento conspirativo. Vale-se da tradição revolucionária. Na revolução de julho, mais de quatro mil barricadas se espalharam pela cidade. ”

encontram, mais comumente, os três modelos classificados por MACEDO e ROBBA (2002):

- i) Praça Jardim – “ajardinamento urbano” e contemplação de espécies vegetais;
- ii) Praça Seca – espaços que possibilitam a circulação de pedestres e estabelecem uma relação entre o vazio e o monumental;
- iii) Praça Azul – a água como principal característica estética e funcional;

No entanto, como todo planejamento urbano que impõe seu uso, não são dimensionadas as possibilidades de gingar o que foi pré-estabelecido, sobretudo se a matriz do planejamento prevê um uso ordenado e disciplinar, como vimos no modelo modernista europeu, que visa a desarticulação dos encontros. A ginga urbana atua pela insubordinação, as vezes despreziosa ou impulsionada pela precariedade, mas que altera o status de normatividade a que seus espaços se destinam.

A incidência de tais movimentações não vinculadas à oficialidade variam de acordo com a região que tal praça se insere, dialogando com o imaginário simbólico que produz seu significado de re-existência.

Isso fica evidente nas ocupações de uso comum em praças ligadas ao imaginário popular da cidade, como é o caso da Praça Sete, Praça da Estação, Praça da Rodoviária, Praça Afonso Arinos e em alguma medida, Praça da Liberdade. Também são construídos movimentos contra hegemônicos em espaços que não são propriamente praças, mas funcionam ocasionalmente como pequenas *Ágoras* contemporâneas, com suas peculiaridades e limitações.

Um exemplo em processo tem sido o Viaduto Santa Tereza, que abriga desde 2007 o Duelo de MC's, em 2013 sediou as Assembleias Populares Horizontais (APH), tem sido palco do evento feminista multiartístico DIVERSAS desde 2015, foi ocupado pelo Domingo Nove e meia que propunha peladas e churrascos veganos de caráter anticapitalista, o que faz com que o Viaduto se aproxime da ideia de uma *res publica*, como a que se referiu Sennet

anteriormente. Sobre o contexto de agrupamento e sua potência de resistir à dominação, retorna-se a Sennet quando afirma:

A cidade tem sido um *locus* de poder, cujos espaços tornaram-se coerentes e completos à imagem do próprio homem. Mas também foi nelas que essas imagens se estilçaram, no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes – fator de intensificação da complexidade social – e que se apresentam umas às outras como estranhas. Todos esses aspectos da experiência urbana – diferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência à dominação. (SENNET, 2010, p. 25)

O espaço da feira livre, como ocorre na *Feira Hippie* em Belo Horizonte, onde variedades são comercializadas em maior ou menor proximidade com o manejo artesanal, ao lado da presença massiva dos produtos *made in china*, tem em sua diversidade de elementos e agrupamento de pessoas mais próximos ao imaginário popular do que ao elitista.

Inicialmente idealizada por artistas e artesãos mineiros, a *Feira Hippie* em sua primeira edição, ocorrida em 1969, era armada na Praça da Liberdade, sendo transferida somente em 1991 para a Avenida Afonso Pena, onde se localiza hoje. De acordo com a Prefeitura de Belo Horizonte, a cada domingo passam cerca de sessenta mil visitantes, das 08 às 14hs. A feira é entendida aqui como um lugar que possui um vínculo maior com a prática cotidiana e simbólica das praças medievais do que se observa em qualquer outra praça na cidade.

As grandes feiras que se alojam na rua – e a rua, por sua vez, adquire temporariamente o *status* de praça pública – parecem criar uma dinâmica de uso mais intensa, por sua ocasionalidade. Possuem a característica de abrigar mais diferenças, mais ações e gestos de proximidade. O espaço de convívio é condensado, o que faz com que as pessoas se relacionem mais de perto. Caminham juntas, se esbarram, se aglomeram nas barracas mais disputadas, barganham, etc.

Para além da atividade de comércio, a feira possibilita encontros entre culturas, em boa parte, invisibilizadas pela hierarquia social do poder dominante e sua extensa produção de imagens. Não significa que no espaço da feira não haja disputa e conflito, mas que ali se estabelecem pactos sociais muito próprios e menos controlados, dado que está alojada na rua e é aberta a todos.

Há, como evidente na obra de Rabelais, um vocabulário particular, assim como gestualidades que promovem a sensação de um *lugar* que se pratica como nenhum outro. Constrói-se a partir do encontro singular de diversas corporeidades que pactuam essa construção temporária e, apesar de inserida na oficialidade – é prevista e regulada pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte – não é aprisionada na linguagem ou no comportamento hegemônico, no qual o controle é quase total e o espaço não estimula o encontro para além do desejo de consumo, aos modos do *shopping center*.



IMAGEM 21: Feira Hippie na Praça da Liberdade | Fonte: Feira Hippie Virtual

Há na feira livre uma ordem tanto espacial quanto legalista, que age como força mediadora, não menos conflituosa, mas que não reduz a experiência ao seu mínimo aspecto comercial, já que não dá conta de domesticar ou *esterilizar*

o que ali se instaura para além do consumo, ainda que na feira os produtos sejam mais industriais que artesanais.

Entende-se aqui que essas manifestações “espontâneas” são agenciadoras de outras vivências urbanas que não estão totalmente cooptadas pelas forças de *esterilização*⁴⁷ da experiência urbana, ainda que previstas e reguladas pela oficialidade, como no caso da *feira hippie*. Sobre essa noção, Jacques afirma:

O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento. A forma mais recorrente e aceita hoje desse processo esterilizador faz parte do processo mais vasto de espetacularização das cidades e está diretamente relacionado com a pacificação dos espaços urbanos, em particular, dos espaços públicos. (JACQUES, 2014, p. 22)

No entanto, no contexto brasileiro, propriamente na cidade de Belo Horizonte, *locus* da pesquisa, as tentativas de domesticação dos espaços urbanos têm surtido atos performativos de “**tomar lugar**”, como os que estão sendo abordados ao longo deste trabalho. Tratam-se de práticas de experimentações lúdicas enquanto práticas de experimentações políticas no uso social e performativo da cidade. Esquivam-se do uso pré-determinado dos espaços em sua produção de pacificação, ainda que sempre corram o risco de serem cooptados e muitas vezes o são.⁴⁸

Tais práticas se inserem como errâncias na cidade, experiências radicais de alteridade que profanam o planejamento e a intenção espacial por parte dos poderes hegemônicos. Os errantes inventam suas cartografias, narram sob o ponto de vista nômade, restauram a experiência do jogo na urbanidade, eis aí sua máxima potência. Segundo Jacques,

As **errâncias** são um tipo de experiência não planejada, desviatória dos espaços urbanos, são usos conflituosos e dissensuais que

⁴⁷ O conceito de esterilização da experiência é desenvolvido por Paola Berenstein Jacques em sua obra *Elogio aos Errantes* como contraponto à noção de “destruição da experiência” de Agamben (2008), alinhando-se ao pensamento de Didi-Huberman. Segundo Agamben (2008, p 21): “Nós sabemos hoje que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para este fim, perfeitamente suficiente.”

⁴⁸ Abordaremos mais à frente alguns exemplos dentro deste escopo, tal como a recente tentativa de apreensão do carnaval de rua beloizontino por grandes corporações.

contrariam ou profanam, como diz o próprio Agamben, os usos que foram planejados. A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. (JACQUES, 2014, p. 22)

Se para a experiência errática é preciso entrar em estado de jogo na cidade, a sua dimensão estético-política estaria justamente ao *brincar de tomar lugar* como um modo de enfrentar a opacidade, a anestesia ou a saturação, o estado *blasé*, o espetáculo, todas as formas de subalternização do cotidiano urbano que tendem a anular o *agir conjuntamente* como modo de re-existir na cidade.

Para me aproximar melhor dessas experiências erráticas que tomam os lugares urbanos para o jogo das carnavalizações, de modos diversos, me utilizo da historiografia dos movimentos anárquicos e nômades que tinham como diretriz a reinvenção da experiência urbana como aposta estético-política, de modo a gingar novos modos de ser e estar no mundo. Alguns sonharam brincar mais que outros, outros puderam brincar a cidade mais que alguns, tantos gingaram a cidade como modo de gingar a precariedade dos tempos e há algo que permanece infante em todos eles.

4.2 Jogar a cidade



IMAGEM 22: Fotografia de José de Medeiros de crianças cariocas |Fonte: O olho da Rua

Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido 'destruída'. Ao contrário, faz-se necessário [...] afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos à noite. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 148)

Aqui interessa sobretudo, os modos que, por escolha ou não, estiveram e estão à margem da *oeuvre*, estiveram e estão escritos em letras minúsculas, aqueles que fazem da paisagem urbana a sua textura primordial.

Antes de recortar os trajetos estéticos que experimentam a cidade como *jogo* é preciso lembrar que o *outro urbano* vai para além da existência em arte, como nas experiências infantis que brincam com os suportes da cidade. Meninos e meninas que se aventuram, cada vez mais escassos nas grandes cidades, a pular muros, roubar frutas, subir nas grades como na imagem 22, pegar "traseirão", descer ladeiras em rolimãs, deslizar corrimãos, subir nas árvores, empinar pipas entre emaranhados, correr sem ter pressa.

Jogar a cidade como os velhos dos carteados do centro da cidade, os pixadores que rabiscam e se arriscam entre largas escalas e altas lonjuras, os skatistas que *dropam* as esculturas e os suportes urbanos como a obstáculos, os ciclistas em bando ou em bloco, os dançarinos nos quarteirões do soul a dançar um outro tempo, os motoboys a costurar os carros malandramente, os bebuns e suas jukebox como d'js compartilhados nas calçadas, os artistas da fome nos sinais a sobreviver.

A experiência urbana não cessa em desobedecer e a jogar com as ruínas do nosso tempo, nem tudo é anestesia como nos fazem crer os filósofos e sociólogos europeus. As pequenas insubordinações são um estado de jogo na cidade e fazem parte de uma rede invisível a *tomar lugar*. Acerca do *outro urbano* clandestino, Paola disserta:

O **Outro urbano** é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora. A radicalidade desse Outro urbano se torna explícita sobretudo nos que vivem nas ruas – moradores de rua, ambulantes, camelôs, catadores, prostitutas, entre outros – e inventam várias táticas e astúcias urbanas em seu cotidiano. (JACQUES, 2014, p.23 grifo meu)

Escapam da anestesia pacificadora na cidade, porque como os *homens lentos* de Milton Santos, sobrevivem à rapidez dos fluxos do capital que não os incluem, mas que modulam e fabricam a marginalidade, modulam e absorvem os excedentes, como explicou Harvey.

Os *homens lentos* escapam, porque também a precariedade, quando insubordinada, atua como força motriz de re-existência e instauradora de pequenos modos de insurgência no cotidiano, assim como de incidências estéticas particulares. Escapam porque são extremamente vulneráveis ao tempo rápido do mundo globalizado e hegemônico (SANTOS, 2000).

Segundo Milton Santos (2008, p. 29), "o que existe são temporalidades hegemônicas e temporalidades não-hegemônicas, ou hegemônicas". As temporalidades dos primeiros estão como vetores dos agentes que determinam a economia, a política e a cultura; em segundo plano, estão os hegemônicos pelos primeiros, que atuam em tempos mais lentos, já que existiria no mundo globalizado um "tempo do mundo", veloz se comparado ao tempo dos homens (sic) comuns que habitam o cotidiano da cidade. (SANTOS, 2008, p.78)

Para sobreviver a esse tempo hegemônico, redes de solidariedade são criadas, modos de partilha contra hegemônicos se tornam fundamentais, a vizinhança se fortalece. Dos *homens lentos*, Milton Santos postula que: "são mais velozes na descoberta do mundo", já que a mobilidade dos ricos e das classes médias permite que vejam pouco, pela rapidez, da cidade e do mundo, o que incide em uma contraditória equação do processo intelectual e criativo. (SANTOS, 2008, p. 80)

Dito isso, no campo da estética também resistem os errantes, talvez mais incomuns que os *homens lentos* de Milton Santos, mas que micro perfuram a produção do espaço da cidade por parte dos poderes hegemônicos. São brincantes performativos que desviam a norma, a espetacularização na arte e na cidade, criam outros modos de ser e estar no mundo, produzindo *artevida*. Isso significa que não existe um espaço-tempo, como o da exposição/museu, ou como o da encenação/edifício teatral em que se recorta ou isola a experiência estética da vida cotidiana, como nos desviantes urbanos acima citados.

São agenciadores de experiências estético-políticas, tanto mais dissolvidas, mas não menos potentes, no tempo-espaço dilatado da urbe. Criam

situações de *jogo performativo* no cotidiano urbano e nem sempre são conformados com o estatuto da obra de arte ou mesmo da experiência artística, mas se inserem na experiência estética que é também política, com maior ou menor radicalidade, em consonância com seu tempo.

Assim, emergo a pequena historiografia dos que fizeram da errância urbana um projeto estético de vida, primeiramente no contexto europeu, para dar segmento à cartografia e a bricolagem local – aqui são exploradas as conexões de intensidades entre eles.

4.2.1 O *flâneur*

MAGEM 23 Jugando a la guerra (Guadalajara, 1936) de Agustí Centelles | Fonte: Mdig

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. A esta realidade, sem sabe-lo, está dedicado o flâneur (...) Paisagem, é nisto que se torna a cidade para o flâneur. Ou mais exatamente: a cidade para ele cinde-se nos seus polos dialéticos. Abre-se-lhe como uma paisagem e o abarca como um aposento.

Walter Benjamin em *Passagens*

Benjamin em sua obra *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* inicia a discussão a partir do tópico “A boêmia”, em que, a partir das críticas de Marx sobre o tipo “conspirador profissional”⁴⁹ que, em suas palavras,

⁴⁹ "Para eles, o único requisito da revolução é organizar suficientemente sua conspiração. Lançam-se a invenções que devem levar a cabo maravilhas revolucionárias: bombas incendiárias, máquinas destrutivas de efeito mágico, motins que deverão resultar tanto mais miraculosos quanto menos bases racionais tiverem. Ocupados com esse frenesi de projetos não têm outra meta senão a mais próxima - ou seja, a derrubada do governo existente - e desdenham profundamente o esclarecimento mais teórico dos trabalhadores sobre seus interesses de classe. Daí sua raiva, não proletária, mas plebeia, contra os *habits noirs* (casacas-pretas), as

são sujeitos “cujas únicas estações fixas são as tavernas dos negociantes de vinho” (BENJAMIN, 1989, p. 10), identifica em Baudelaire um ilustre representante: "essa boêmia - ela é tudo para mim", escreve Baudelaire em *Flores do Mal* (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1989, p. 30).

Ao *conspirador profissional*, este que tem como habitat a boêmia, sobretudo na Paris de Napoleão, como recorta Benjamin, cabia o espírito um tanto embriagado da revolta imediata, a produção intelectual de maior ou menor legitimidade e também a sua relação ambígua com a marginalidade. Andava as voltas entre literatos e trapeiros.

Por sua vez, os trapeiros, homens e mulheres paupérrimos, que devido à industrialização, sobreviviam nas cidades por meio dos rejeitos, que àquela altura haviam ganhado certo valor. Os trapeiros, novas figuras urbanas, fascinavam os frequentadores da boemia e por vezes se tornaram personagens de suas produções artísticas, como nos poemas de Baudelaire, dentre outros. Assim descreve Benjamin:

Naturalmente, o trapeiro não pode ser incluído na boêmia. Mas, desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertencesse à boêmia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo. Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário. Em boa hora, podia simpatizar com aqueles que abalavam os alicerces dessa sociedade. O trapeiro não está sozinho no seu sonho. Acompanham-no camaradas; também à sua volta há o cheiro de barris, e ele também encaneceu em batalhas. O bigode lhe pende como uma bandeira velha. Em sua ronda, vêm-lhe ao encontro os mouchards, os agentes secretos sobre quem os sonhos lhe dão supremacia. (BENJAMIN 1989, p.17)

Entre a miséria e o álcool, que adquiriam nos confins da cidade, onde o vinho não era taxado e por isso se tornava mais acessível, perambulavam de um lado a outro, exibindo sua embriaguez como espécie de afirmação social, visto que nos grandes centros boêmios o vinho gozava de seu status de privilégio, como conta Benjamin, e por isso estar embriagado era pertencer à um imaginário diferenciado. Charles Augustin Sainte-Beuve, em *Les consolations* (SAINTE-BEUVE *apud* BENJAMIN, 1989, p. 18), descreve a figura do trapeiro:

peessoas mais ou menos cultas que representam esse lado do movimento, das quais, no entanto, como de representantes oficiais do partido, nunca se conseguem fazer de todo independentes”. (MARX *apud* BENJAMIN, 1989, p. 11)

*Neste cabriolé de aluguel examino
O homem que me conduz, verdadeira máquina,
Hediondo, barba espessa, longos cabelos emplastrados:
Vício e vinho e sono carregam seus olhos bêbados.
Como o homem pode cair assim? pensava
Enquanto me recolhia ao outro canto do assento.*

É possível, pelos escritos de Benjamin, perceber que a figura do trapeiro movia no imaginário dos intelectuais um certo idealismo, ao mesmo tempo que o horror. Há também uma correspondência, com o devido cuidado de tal afirmação, à ideia de povo do qual Pasolini em um primeiro momento evoca em sua obra⁵⁰. Em Baudelaire, afirma Benjamin, houve um fascínio pelos oprimidos tanto pelas suas ilusões como por suas causas.

Marx e tantos outros pensadores da revolução, enxergavam a embriaguez como amaciamento do povo, assim como ficou evidente na sua fala sobre os provocadores profissionais e sua íntima relação com o vinho e com a indisciplina, ao estado passional que mantinham com a ideia de revolução, o que remete ao presente, quando organizações partidárias ligadas a esse pensamento, evocam a ideia de “esquerda festiva”.

Essa identificação dos rebeldes boêmios em relação ao trapeiro, como situou Benjamin, tem grande importância para a história das mentalidades da época e logo mais, entre contradições e desarranjos, reverberou na figura do *Flaneur*, uma das “máscaras”⁵¹ de Baudelaire, que tanto edificou em sua obra e cotidiano.

Os trapeiros detinham uma vivência intensa da cidade, percorrendo, dado sua sentença nômade, toda área urbana, que era tanto morada, quanto trabalho. Em meio a isso, Baudelaire percebe que algo novo se configurava na miríade da arte em meio ao século XIX. Uma nova relação do artista com a cidade, esta cuja configuração mudava também de modo radical, como já abordado sobre as transformações industriais no ápice capitalista que reverberou nas reformas de Haussmann em Paris.

A sensação de modernidade contida no espaço urbano se expandia na ideia de um novo sujeito, um novo panorama de relações se estabeleceria e

⁵⁰ A ser discutido no capítulo 6.

⁵¹ Suas outras “máscaras”: dândi e trapeiro.

disso resultaria toda uma busca de apreensão estética da cidade que se prolongou e se radicalizou ao longo da história da arte não centralizada na instituição e no mercado.

O *flâneur*, ser embebido da multidão, seria o “alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado” (ROUANET, 1992, p.50). A cidade era seu templo, se apresentava como um misto de vadio, filósofo, poeta; espécie de pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno. O *flâneur* caminhava sem rumo pelos labirintos da cidade em busca de suas “imagens dialéticas”. Segundo Baudelaire:

Para o perfeito Flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família, com todas as belezas encontradas e encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. **Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade.** (BAUDELAIRE, 2006, p. 170-171, grifo meu)

Para ele, o *flâneur* seria como um espelho do tamanho da multidão, ou como descreve mais adiante, um caleidoscópio consciente que capta, a cada novo movimento, a multiplicidade da vida urbana. É da sensação de embriaguez contida em fazer parte da multidão que se alimenta o *flâneur*, e isso é transmutado em sua obra. A cidade é tanto o espanto, quanto seu laboratório de criação artístico-literário.

4.2.2. A deambulação

“Pensar na atividade humana me faz rir”

Aragon



IMAGEM 24: Crianças brincando em Manchester, 1964| Fonte: Shirley Baker

Para Benjamin (1929), a frase de Aragon revela o íntimo do movimento surrealista desde suas origens até o momento de politização, onde o riso presente parece ser o da descrença, da ironia em relação a arte e aos rumos da sociedade europeia, mas também o riso da criança que joga – inventiva – um novo jogo no mundo em meio aos destroços, às ruínas.

O surrealismo teve seu início em 1924, em partes derivado pela ruptura do movimento Dadá de Paris. O espírito Dadá, distópico por natureza, era permeado pelo horror à guerra e sua falta de sentido. Confrontavam o nacionalismo e a aura da arte e sua fetichização. Os principais centros dadaístas se localizavam em Zurique (1916-1919), Berlim (1918- 1920), Nova York (1916-1918), Hannover (1918- 1920), Colônia (1918- 1920) e Paris (1919- 1922). Formavam um movimento radicalmente a contragosto dos valores da sociedade e da arte ocidental burguesa. Suas práticas anárquicas levaram o estatuto de antiarte, desestabilizando as instituições e o pensamento sobre arte até os dias atuais.

Pode-se afirmar que os Dadás carnavalizaram o sentido da arte de sua época, subvertendo seus valores por meio do riso de deboche, confundindo, ainda que brevemente, a oficialidade da arte ao caçoar de seu poder de legitimação⁵². As instituições até então, museus e galerias, detinham o *lugar* da obra de arte e se inseriam num estreito sistema de valores burgueses.

O choque inicial, as provocações, desvios e carnavalizações dadaístas não eram bem vistas por todos do grupo. Parte deles não se identificava com a linguagem do escrachado e, por volta de 1921, foram propostos dois novos rumos dentro do movimento.

A primeira e escolhida proposta seria realizar excursões sem rumo por lugares que “não tinham razões de existir”, com a ideia de explodir definitivamente a sacralização da arte, sobretudo do lugar da arte, ao tentar aproximar ao máximo arte e vida, ou ainda, a experiência estética da experiência cotidiana. Abaixo o comunicado à imprensa chamando para a excursão e a foto dos presentes:

⁵² Sabe-se que o próprio Sistema de Arte (museus, galerias, etc) abarcou e valorou algumas das obras dadaístas, como previsto por Duchamp.

“Hoje, às 15, no jardim da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre [...] o dadá inaugura uma série de excursões em Paris, convida gratuitamente amigos e inimigos a visitar as *dépendances* da igreja. Com efeito, parece que ainda se pode encontrar algo a ser descoberto no jardim, embora ele já seja conhecido dos turistas. Não se trata de uma manifestação anticlerical, como se poderia pensar, mas antes de uma nova interpretação da natureza, aplicada, esta vez, não à arte, mas à vida.”

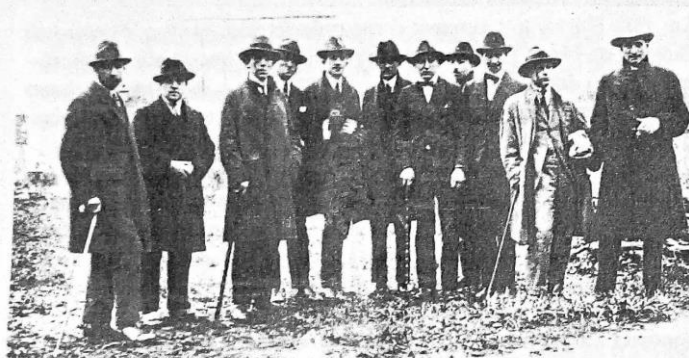


Foto coletiva em Saint-Julien-le-Pauvre. A partir da esquerda: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.

IMAGEM 25: Comunicado Dadá | Fonte: Walkscapes



IMAGEM 26: Dada is Everywhere | Fonte: Fluxus Colection

Dadá está em todo lugar. A arte, ou melhor, a antiarte de estar em toda parte, não restrita aos cubos brancos ou salas de espetáculo, ao tempo das exposições ou das peças teatrais. Está em toda parte, por tempo indefinido ou todo tempo. Breton comenta ação e sua falência:

O princípio das manifestações Dadá não foi abandonado. Está decidido que o seu desenvolvimento será diverso. Para esse escopo estão previstas uma série de visitas-excursões em Paris, escolhidas com

critérios bastante gratuitos (...). De fato, a aplicação desse novo programa mal está esboçada. A reunião no jardimzinho de Saint Julien le Pauvre teve lugar efetivamente, mas foi obstaculizada pela pancada de chuva e mais ainda pela penosa nulidade dos discursos que ali se pronunciaram num tom deliberadamente provocativo. Não basta termos passado das salas de espetáculo ao ar livre para darmos por encerradas as reciclagens Dadá. (BRETON *apud* CARRERI, 2013, p. 76)

O primeiro encontro do tipo a ocorrer na igreja parisiense abandonada *Saint Julien Le Pauvre*, em abril de 1921 havia sido um fiasco como Breton deixa evidente. Choveu e pouquíssimas pessoas apareceram, como mostra a imagem 25. Francesco Carreri comenta:

Entre as fotos que documentam o evento há uma que retrata o grupo no jardim da igreja, que talvez seja a imagem mais importante de toda a operação. Vê-se o grupo dadá posando sobre um terreno não cultivado. Não mostra nenhuma daquelas ações que acompanharam o evento, como a leitura de textos escolhidos ao acaso de um dicionário Larousse, a entrega de presentes a quem passava por ali ou as tentativas de fazer que as pessoas descessem à rua. O tema da foto é a presença daquele grupo particular na cidade, consciente da ação que realiza e daquilo que está fazendo, isto é, nada. A obra consiste em se ter concebido a ação a ser realizada, a visita, e não nas ações a ela correlatas. Talvez seja por essa razão que as outras programadas não se deram. O projeto não foi levado a termo porque já havia terminado. Ter realizado a ação naquele lugar específico tinha o valor de realizá-la na cidade inteira. (CARRERI, 2013, p. 77)

Diante do fracasso desse episódio, os dadaístas resolveram abandonar a ideia e dar vez à segunda proposta que consistia em promover a difamação ao poeta e deputado Maurice Barrès, considerado pai do nacionalismo francês. A ação dividiu o grupo e causou grande polêmica, evidenciando as diferentes visões dentro do movimento, polarizadas por Tzara, Picabia e Breton. Com suas bases abaladas, o movimento dadaísta parisiense não foi muito além, porém como comenta Carreri, viria a influenciar outros movimentos na sequência:

A exploração da cidade e a contínua descoberta de realidades a ser reveladas são possíveis em qualquer lugar (...). Com a exploração do banal, o dadá dá início à aplicação das pesquisas freudianas do inconsciente da cidade, tema que será desenvolvido a seguir pelos surrealistas, pelos letristas e pelos situacionistas. (CARRERI, 2013, p. 77)

Em 1924 Breton propõe uma excursão errática em campo aberto, com maior abertura ao acaso. As relações entre o grupo andavam desgastadas desde o acontecimento em *Saint Julien le Pauvre* e o movimento foi logo enfraquecendo e se dividindo. Apenas quatro membros participaram da experiência proposta por Breton: Aragon, Morise, Vitrac e o próprio.

Partiram do centro de Paris no trem para Blois, cidade escolhida ao acaso no mapa e dali caminharam a pé até Romorantin. Desta vez passaram dias conversando e caminhando afim de explorar os limites entre a vida e o sonho em meio a paisagens naturais do ambiente rural com as quais haviam se deparado.

Tal experiência marca, como pontua Carreri, a transição do Dadá ao movimento Surrealista. Logo após o retorno da viagem, Breton escreveu a introdução de *Poisson Soluble*, que veio a ser o primeiro Manifesto do Surrealismo.

O *automatismo psíquico* experimentado na excursão virou combustível para a prática que seria central para os surrealistas, a *escrita automática*, antes vivenciada no espaço real: “uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental.” (CARRERI, 2013 p. 78)

A paisagem mental, a escritura espacial: espaço, pensamento e experiência atravessados pelo inconsciente deambulatório e impressos na linguagem. Um narrar despreocupado com a lógica literária vigente, a experiência de uma escrita radicalmente incorporada, ou ainda, com menos mediações e preciosismo formal.

Aparece assim a ideia de **deambulação** como prática errática espacial para uma escrita errática impregnada do inconsciente freudiano. Sobre todas essas afecções Carreri esboça:

Diferentemente da excursão dadaísta, desta vez o palco da ação não é a cidade, mas um território “vazio”. A deambulação – termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandono no inconsciente – desenvolve-se entre bosques, campos, sendeiros e pequenos aglomerados rurais. Pareceria que junto com a intenção de superar o real no onírico há a vontade de um retorno a espaços vastos e desabitados, aos confins do espaço real. O percurso surrealista coloca-se fora do tempo, atravessa a infância do mundo e toma as formas arquetípicas da errância nos territórios empáticos do universo primitivo. O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor de afetos e de relações. É um organismo vivente, com um

caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco (...) A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda de controle, é um médium através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território. (CARRERI, 2013, p. 78-80)

Assim também se diferenciavam da relação niilista e um tanto cômica (pela via negativa) do Dadá em sua busca pela cidade banal e, influenciados pela psicanálise ainda em seus primórdios, os surrealistas buscavam algo *além*; aquilo que não está dado no espaço, mas que está em relação de subjetivação e emana no território do inconsciente.

Havia uma renovação dos sentidos perdidos, tanto da vida quanto da arte, e uma continuidade que buscava aproximá-las como no Dadá, mas pela via do sonho. No entanto, como enunciou Benjamin (BENJAMIN *apud* JACQUES, 2003, p. 5), persiste a sensação de desconfiança na humanidade, dos adventos bélicos, do “entendimento entre as classes, povos e indivíduos”. Jacques, através do pensamento de Benjamin, afirma:

O cotidiano urbano é abraçado em sua imediatez, propiciando aos surrealistas iluminações profanas através do estranhamento do que lhes está próximo, em que objetos, espaços se reorganizam em combinações inesperadas. A escolha dos surrealistas, entretanto, não é aleatória, para Benjamin, eles foram os primeiros a pressentir “as energias revolucionárias que transparecem no antiquado”. O movimento francês dobra a etnografia sobre si, o estranho não mais está a alhures, mas próximo... bem próximo, em plena cidade moderna que pelo seu ritmo incessante tanto produtivo quanto destrutivo aproxima instantaneamente o novo e o antigo, caracterizando essa nova experiência moderna urbana de se viver em ruínas. (JACQUES, 2003, p.5)

As deambulações pelo espaço rural não tiveram continuidade, logo se voltaram para os espaços em *ruína*, territórios marginais em Paris não dados ao turismo ou que não sofriam a remodelação ao estilo arquitetônico burguês, espaços inconscientes na cidade, que revelavam os ruídos do tempo passado e a sobreposição do tempo presente. O novo e o antigo em fricção produzindo

ruína. Inicia-se a busca por uma realidade não visível no urbano, uma experimentação incessante do *maravilhoso cotidiano* (CARRERI, 2013 p. 83)⁵³.

O riso niilista dos dadaístas, anárquico e radical, foi sendo substituído por um riso lúdico, uma tentativa de aproximação com a infância, onde os gestos, por assim supor, ainda não estavam condicionados aos fundamentos utilitaristas da modernidade – crítica constante nos textos de Breton e nos manifestos surrealistas.

A ludicidade era canalizada em jogos de infância recombinações como jogos que aventuravam novas possibilidades de recombinação da linguagem, sempre exercitados em coletivo. Aliás, sem essa dimensão colaborativa, os jogos propostos não se dariam.

O jogo exercia uma função disruptiva da realidade: “o *flâneur*, o jogador, o homem contemplativo, ou aquele que conseguisse fazer um uso não somente utilitário da linguagem, estariam dando os primeiros passos para a subversão de uma realidade castradora, de uma realidade domadora de mentes e corpos” (THEOPHILO, 2013, p.28). Desse modo conta Breton:

Quando a conversa começava a perder seu verdor em torno dos fatos do dia ou de intervenções divertidas ou escandalosas da vida, era costume passar-se aos jogos – jogos escritos, primeiramente, combinados por elementos de discurso que se afrontavam da maneira mais paradoxal possível, de modo que a comunicação humana, desviada assim de partida, fizesse funcionar no espírito que a registrasse o máximo de aventura. A partir desse instante nenhum juízo desfavorável [...] marcava os jogos da infância, pelos quais encontrávamos o mesmo fervor de outrora (BRETON *apud* THEOPHILO, 1965, p. 288)

A insubmissão pelo jogo, pelo desvio da linguagem utilitarista, pelos percursos inauditos ao acaso na cidade: uma tentativa de supor uma nova mentalidade, uma prática que desafiasse o senso comum. Bataille (1976), no entanto, sinalizou que Breton, já antes apontado como idealista, propunha uma teoria metafísica e, logo estaria buscando soluções para o mundo *fora* do mundo.

Logo mais, também os Situacionistas, mais ligados ao modo Dadá de operar em radicalidade, questionaram princípios burgueses conservados em

⁵³ Nessa enseada, Aragon escreve sua obra *O camponês de Paris*, jogando com o imaginário oposto à primeira deambulação surrealista dos homens da cidade no campo, trazendo então uma perspectiva alhures à cidade a narrar suas experiências em Paris.

algumas de suas práticas surrealistas, por sua tônica em agir a partir da desestabilização formal, o que parece ter sempre sido compreendido como aspecto apaziguador dentro da arte engajada. De todo modo, não parecia interessar muito aos surrealistas as questões do “fora da arte” levantadas pelo Dadá. Sobre essas concepções, Carreri disserta:

O dadá intuía que a cidade podia ser um espaço estético no qual operar através de ações cotidianas e simbólicas, e convidara os artistas a abandonar as formas costumeiras de representação indicando a direção da intervenção dirigida no espaço público. O surrealismo – talvez ainda sem compreender completamente o seu alcance enquanto forma estética – utiliza o caminhar como meio através do qual indagar e desvelar as zonas inconscientes da cidade, aquelas partes que escapam do projeto e que constituem o que não é expresso e o que não é traduzível nas representações tradicionais. Os situacionistas acusarão os surrealistas de não terem levado às extremas consequências as potencialidades do projeto dadaísta. O “fora da arte”, a arte sem obra e sem artista, o rechaço da representação e do talento pessoal, a busca de uma arte anônima coletiva e revolucionária serão colhidos, juntamente com a prática do caminhar, pela errância dos letristas/situacionistas. (CARRERI, 2013 p. 83)

Em maior ou menor tonicidade, em maior ou menor ludicidade, a questão da necessidade em aproximar a arte da vida, apenas possível em uma sociedade sem classes – pensada a partir da prática de jogar (dadaísmo-surrealismo) ou se deixar jogar (flâneur) pela cidade – não deixaria de ser latente no imaginário das práticas erráticas dos artistas, dos não-artistas e dos antiartistas que viriam.

4.2.3 – Situações

“Mudar nossa maneira de ver as ruas é mais importante que mudar nossa maneira de ver uma pintura.”

Guy Debord, 1957.



IMAGEM 27: Crianças brincando em Nova York, por Todd Webb | Fonte: NY Times

Avessos à cultura do individualismo, ao urbanismo modernista como força capitalista de produção do espaço e seu redutor funcionalismo/racionalismo da arquitetura e da cidade, ao espetáculo de uma sociedade que aceita o simulacro como verdade, à noção de autoria e ao verniz dos sistemas de arte, sua insistente separação da vida e seus desdobramentos residuais, à pobreza da experiência cotidiana enfraquecida de encontros; vinculados ao imaginário provocativo dos dadaístas e ao jogo surrealista, a Internacional Situacionista propõe despertar paixões e radicalizar a cidade como jogo – tal como um quebra-cabeças sempre móvel, nunca resolvível – promovendo um destampe

imaginativo que levou, em grande proporção, ao acontecimento de Maio de 68 em Paris.

Como dito anteriormente, a Internacional Situacionista (1960), antes Internacional Letrista (1954) se diferia dos vanguardistas do dadaísmo e do Surrealismo (1910-1920) em diversos princípios, mas sobretudo, por sua ênfase na ideia de uma revolução cultural que, a partir da reformulação total do urbanismo, convocava à participação coletiva de situações “excitantes” na cidade. O que, evidentemente, só seria plenamente realizado numa sociedade sem classes em que operasse outra perspectiva temporal e produtiva, na qual o ócio e a desobstrução dos sentidos fossem regra e não exceção. “Em uma sociedade sem classes não haverá mais pintores, mas situacionistas que, entre outras atividades, pintarão” (DEBORD, 1957, p. 59).

Uma outra noção sobre *o artista*, com bases marxistas, não mais centrada em um sujeito criador, mas a noção de que todos poderiam atuar de modo artístico, caso desejassem, já que estariam livres das amarras do tempo/produtividade. Em seu manifesto, a Internacional Situacionista provocava:

Quais seriam as perspectivas de organização da vida numa sociedade que, de maneira autêntica, "reorganizasse" a produção sobre a base de uma associação livre e igualitária de produtores? A automatização da produção e a socialização dos bens vitais reduzirão cada vez mais o trabalho como necessidade exterior e proporcionarão, finalmente, plena liberdade ao indivíduo. Desse modo, liberto de toda responsabilidade econômica, de todas as suas dívidas e culpas com relação ao passado e ao seu próximo, o homem terá à sua disposição uma nova mais-valia incalculável em dinheiro, pois essa mais-valia não pode ser reduzida à medida do trabalho assalariado: o valor do jogo, da vida livremente construída. O exercício dessa criação lúdica é a garantia da liberdade de cada um e de todos no âmbito da única igualdade garantida com a não-exploração do homem pelo homem. A libertação do jogo é a sua autonomia criativa, que supera a velha divisão entre o trabalho imposto e o ócio passivo. (I.S, 1960, s/p)

No texto pré-situacionista “arquitetura para a vida” escrito em 1954, o arquiteto Asger Jorn ressalta o caráter ideológico do espaço e sua materialização capitalista pela arquitetura, confrontando o recente racionalismo/funcionalismo que toda a Internacional Situacionista viria tomar como mote.

Tais aspectos da arquitetura modernista apareceriam impressos na famosa “Carta de Atenas”, personalizada na figura do arquiteto Le Corbusier,

que propôs e realizou tal racionalização das formas do espaço construído como antes nunca visto, ignorando, como aponta Jorn, a função psicológica do espaço, aqui entendido como *processos de subjetivação*. Seu espaço seria lido pelo aspecto de extrema domesticação das formas, logo, a domesticação dos imaginários e das corporeidades.

Esta noção de que o urbanismo e a arquitetura incidem violentamente no comportamento humano, podendo ser potência ou dominação, é a chave para o entendimento acerca das propostas das situações que, em outras palavras, transformam a arte e os espaços em jogo, *tornando-os lugares* (CERTEAU, 2010).

Naqueles jogos em que todos podem jogar, a dimensão lúdica está sempre implícita ou explícita em seu ideário anti-tédio e anti-capitalismo. Arte e arquitetura são juntamente desestabilizadas como linguagens burguesas, recusa-se em ambas a noção de autoria, assim, uma recusa à propriedade privada da inventividade. No texto “outra cidade para outra vida” escrito em 1959, Constant escreve:

Nosso campo é por tanto a rede urbana, expressão natural de uma criatividade coletiva, capaz de compreender as forças criadoras que se libertam no caso de uma cultura baseada no individualismo. A nosso entender, a arte tradicional não poderá ter lugar na criação do novo ambiente em que queremos viver. (CONSTANT, 2007, p. 82)

A aproximação da ideia de jogo, em contraposição ao que se propunha enquanto arte tradicional da época, não deve passar alheia. É no jogo que se materializaria a temporalidade da sociedade que ali se propõe. É no jogo que a espacialidade se transforma, porque, no modo como os espaços vinham sendo projetados, eliminava-se a possibilidade do encontro, dimensão intrínseca assim como o tempo, ao jogo enquanto realização do *comum*.

Hoje, mais do que nunca, é possível jogar sozinho, mas o desejo situacionista não atua nesse modo de operação. É evidente que não propunham o *jogo passatempo*, ou mesmo a competição como elemento de composição, mas a dimensão anárquica, no que toca a concepção do tempo como vida, não como dinheiro.

O jogo ali não constrói obras (de arte ou arquitetônicas), mas constrói relações entre pessoas e espaços através da ludicidade, ou seja, situações de ócio criativo, em que a imaginação não é aprisionada pela valoração ou utilidade, como no *design*, mas é parte do cotidiano, o que colapsaria as estruturas espaço-temporais das sociedades ocidentais na modernidade, divididas, como trataremos em Agamben (2008) no próximo capítulo, entre o tempo cronológico dos calendários e o tempo diacrônico dos ritos.

Falar do jogo é falar do tempo, e falar também de um tempo que se vive, de suas estruturas que organizam, nas sociedades quentes, o ócio e a produtividade, e nas sociedades frias, o rito, o mito e o jogo.⁵⁴ No entanto, os situacionistas, até onde o presente estudo percorreu, não parecem olhar, ou assim não foi impresso, para tais sociedades em que o mito atua no jogo, ainda que como ruína. Parece, o situacionismo europeu, olhar sempre a partir de uma sociedade em busca de respostas em si mesma, ensimesmada.

No entanto, assim como em tais sociedades frias, não necessariamente se aplica uma visão limitada da arte, visto que estão impregnadas de uma produção estética, simbólica e ritualística que não só faz parte da vida cotidiana, como tem “a função própria de preservar a continuidade da vida” (AGAMBEN, 2014, p. 83). A questão da autoria não se encaixa, tratam-se de cosmovisões baseadas na noção de indivíduo a partir do *comum*.

A utopia situacionista provoca a ideia da *arte integral*, o que parece remeter à *obra de arte total* de Wagner, cuja realização só seria possível caso houvesse um novo urbanismo e uma outra arquitetura, que não estaria, de todo modo, correspondendo a nenhuma forma estética tradicional.

⁵⁴ De acordo com a polêmica definição de Lévi-Strauss, sociedades frias são aquelas ditas “primitivas”, e o que as distingue das sociedades quentes é o modo como carregam e contam sua história. Estariam mais próximas ao “repertório” que ao “arquivo”, como pontua Diana Taylor (2013). Segundo Lévi-Strauss: “Imputar a mim a mesma concepção errônea implica um equívoco sobre o sentido e o alcance da distinção que propus fazer entre “sociedades frias” e “sociedades quentes”. Ela não postula, entre as sociedades, uma diferença de natureza, não as coloca em categorias separadas, mas se refere às atitudes subjetivas que as sociedades adotam frente à história, às maneiras variáveis com que elas a concebem. Algumas acalentam o sonho de permanecer tais como imaginam ter sido criadas na origem dos tempos. É claro que elas se enganam: tais sociedades não escapam mais da história do que aquelas — como a nossa — a quem não repugna se saber históricas, encontrando na ideia que têm da história o motor de seu desenvolvimento”. (Lévi-Strauss, 1998, p.108)

Isso sublinha a importância espacial na conjuntura da arte que ali pretendiam, assim como revela a relação íntima entre arte e poder na sociedade europeia até então, nada novo para a contemporaneidade, mas absolutamente radical para a época.

Fica, no entanto, evidente que a questão da arquitetura se sobrepõe sobre a arte, mesmo a antiarquitetura que se propõe, pelo entendimento de que o cotidiano e a estrutura social são forjados inteiramente por ela, que materializa o ideário econômico de determinada sociedade, como apontou Jorn, o situacionista:

A arquitetura é sempre a realização última da evolução intelectual e artística, a materialização de uma fase da economia. A arquitetura é o ponto final na realização de qualquer esforço artístico, porque a criação arquitetônica implica na construção de um ambiente e o estabelecimento de um modo de vida. (JORN, 2007 p. 33)

A noção de espetáculo como alienação serviu como base da teoria de Guy Debord sobre uma sociedade do simulacro da imagem, da opacidade da imagem. Desse modo, a situação atuaria em desobstrução das subjetividades alienadas:

A construção de situações começa pela destruição da moderna noção de espetáculo. É fácil ver até que ponto o próprio princípio do espetáculo (a não intervenção) liga-se à alienação do velho mundo. Por outro lado, vemos como as investigações revolucionárias mais válidas na cultura vêm rompendo com a identificação psicológica do espectador com o herói, visando arrastá-lo à ação, e despertar suas capacidades de subverter a própria vida. O papel do “público”, se não passivo pelo menos mero figurante, deve ir diminuindo, na medida que aumentará a quantidade daqueles que em vez de serem chamados de atores, serão chamados de vivenciadores, um sentido novo deste termo. (DEBORD, 2007, p. 56)

Em seus primeiros anos não estiveram contra a arte, em sentido estrito, mas contra a noção privilegiada do artista e sua “importância exagerada”, dada tamanha escassez dos “sujeitos poéticos”. Quiseram, como muitos outros contemporâneos seus e outros que viriam nesta esteira, eliminar a separação entre artista e público, baseando-se na ideia de participação, como dito, a fim de

que o público não se posicionasse passivamente, mas que atuasse como vivenciador de uma experiência partilhada.

Mais tarde, houveram ruídos entre seus integrantes no que concernia a importância dada a arte e a arquitetura dentro da IS e, desse modo, o grupo foi aos poucos rumando para uma teoria mais focada nas questões políticas que não atravessavam o pensamento estético e suas atribuições éticas.

Debord e a IS tiveram contato muito próximo com a produção já substancial dos pensamentos de Henri Lefebvre⁵⁵ sobre o espaço urbano e, depois, acerca do cotidiano. Tiveram, inclusive, uma relação de suposta coautoria um tanto complexa, ao final da IS, quando Debord foi acusado de plagiar (!) um texto de Lefebvre.

Ambos os pensadores traziam em suas produções teóricas e práticas o conceito de *alienação* emergido de Marx, negligenciado pelos marxistas na época, em relação ao cotidiano como campo de forças emancipatórias. Segundo Marcus Vinicius Costa da Conceição:

Henri Lefebvre ao desenvolver seus estudos sobre a vida cotidiana pretende colocar em debate uma parte da vida que até então é desprezada pelos marxistas. Em geral, neste período, os marxistas compreendiam que a vida cotidiana não atendia aos principais traços de sustentáculo da sociedade capitalista, como as relações de produção eram entendidas, mas antes ela estava em um campo que, em grande parte, era vista somente como um espaço de reprodução da força de trabalho, sem nenhuma perspectiva de mudança e sem nenhum teor de crítica ou contestação ao sistema. Lefebvre, porém defende uma posição contrária, para ele qualquer teoria radical que sirva como um meio de ataque ao capital tem que passar pela crítica da vida cotidiana, porque é justamente neste ponto que a alienação tem um papel destacado, mas ao mesmo tempo a vida cotidiana pode ser o próprio antídoto contra essa alienação. (CONCEIÇÃO, 2011, P. 2)

⁵⁵ Segundo Conceição (2011, p. 1-2): “Henri Lefebvre começa sua carreira acadêmica na década de 1920, se formando em filosofia na Universidade de Paris-Sorbonne. Durante esta década tem contato com os surrealistas parisienses e também ocorre o seu ingresso no PCF. Participa da resistência francesa e um dos principais articuladores da revista *Arguments*, se torna professor universitário em 1961 em Estrasburgo e posteriormente em Nanterre, quando vivência as primeiras manifestações que desembocam no maio francês. Na época em que começa a ter contato com a Internacional Situacionista, no final da década de 1950, Henri Lefebvre já é um intelectual de renome da esquerda na França. Apesar de encontrar-se nesta época afastado do Partido Comunista Francês, por divergências em relação à invasão da Hungria em 1956, Lefebvre foi seu membro por 30 anos e durante este período começou a desenvolver uma série de análises que se pautavam pela análise e crítica do cotidiano. O autor compreende estes novos estudos como uma maneira de desenvolver um meio de renovação do marxismo, dando destaque ao conceito de alienação, que entendia ter sido negligenciado por Lênin, principal desenvolvedor do marxismo após seus fundadores.”

Reciprocamente, Lefebvre pode também ter sua teoria enriquecida pela troca junto à IS e suas ações de jogar a cidade, o que acabou impregnando Maio de 68, com as ideias de uma outra forma de fazer política que não passasse pelas instituições tradicionais ou que fosse apenas pautada na macroestrutura econômica.

Paris passava por uma nova reconstrução, marcada pelo racionalismo urbanístico da industrialização e pela planificação da cidade em setores, remodelando-a em fragmentos que resultaram, grosso modo, em estratificações, tais como grandes aglomerados e desertificações. Acerca da busca em repensar essa nova territorialização por parte dos situacionistas, Conceição esclarece:

Estas novas cidades também eram um entrave aos processos situacionistas de crítica da vida cotidiana, uma vez que este processo se construía em cima do lúdico, de experiências realizadas em cidades que oferecessem um meio de integração entre o homem e o espaço geográfico, algo totalmente inviável nas cidades planejadas e customizadas pelos funcionalistas. Os situacionistas criaram três técnicas (a deriva, a psicogeografia e o urbanismo unitário) que são os responsáveis por fazer essa mediação entre o urbano e o psíquico na construção de novas situações. (CONCEIÇÃO, 2011, P. 5)

Estes três eixos de ação, a) a deriva, b) a psicogeografia e o c) urbanismo unitário arriscam uma mediação entre o psíquico e o urbano, provocando na teoria e na prática a construção de uma proposta revolucionária diária. Além da influência das vanguardas artísticas do Surrealismo e do Dadaísmo, como visto, haviam também marcas da aproximação da teoria Freudiana.

Rapidamente:

a) Deriva

s.f. Desvio de navio (ou de avião) na sua rota, por efeito do vento ou de uma corrente. À deriva, sem rumo certo, ao sabor de.

Pode-se arriscar: desviar-se de uma possibilidade de rota (na cidade), por efeito do vento, ou por contrapor-se, ou entrepor-se à uma corrente urbana.

Trata-se de um vivo e empírico exemplo do ‘modo de subjetivação’ por entre a paisagem da cidade, onde o corpo do andante pode compor trajetos inteiros sem uma orientação pragmática e cartesiana em seu caminhar, sem a finalidade de um encontro marcado ou obediência à lógica pontual de um passeio a lazer em alguma área destinada a este fim.

Não obedece à nenhuma lógica temporal e suas demandas, podendo durar minutos, dias, meses. Um processo que possibilita redimensionar o modo de vivenciar a cidade, a “desfuncionalizar” o corpo como uma ferramenta por entre as “diferentes unidades de atmosferas” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003) que a compõem. A experiência da Deriva seria a base mais importante para a construção da poética de uma psicogeografia.

b) A psicogeografia

A espetacularização das cidades contemporâneas – tema sempre presente no *corpus* da revolução situacionista – tem sido uma questão frequentemente abordada na atualidade.

Um de seus dispositivos de evidenciação, a publicidade, torna-se uma agenciadora dos desejos humanos cada vez mais presente nas ruas. A publicidade estampa a promessa da felicidade pelo consumo. Residem aí, nesta última possibilidade de compra da felicidade neoliberal, uma das promessas do urbanismo que mediam também o *modus vivendi* e as relações de poder que se evidenciam ao ‘habitar’ determinado lugar, segundo os situacionistas:

A arquitetura existe realmente quanto a Coca-Cola: é uma produção envolta em ideologia, mas real, satisfazendo falsamente uma necessidade forjada; ao passo que o urbanismo é comparável ao alarido publicitário em torno da coca-cola, pura ideologia espetacular. O capitalismo moderno, organizado de modo a reduzir toda a vida social ao espetáculo, que não seja o de nossa própria alienação [...] (VANEIGEM, R.; KOTANYI, 2003 p. 139)

Essas relações de poder evidenciadas por seu domínio geográfico não são obviamente recentes. Marcaram desde sempre a história das civilizações em busca de novas propriedades de terra, cultivando processos civilizatórios

baseados na violência legitimada e naturalizada pelas operações de demarcação e expansão de territórios.

Os territórios sempre foram passíveis de serem invadidos, tomados, explorados e civilizados de acordo com o seu poder de ameaça e defesa. E sobre essas veias que se abrem forçadas, a América Latina ainda se reconhece, nas palavras de Galeano:

É a América Latina, a região das veias abertas. Desde o descobrimento até nossos dias, tudo se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal tem-se acumulado e se acumula até hoje nos distantes centros de poder. Tudo: a terra, seus frutos e suas profundezas, ricas em minerais, os homens e sua capacidade de trabalho e de consumo, os recursos naturais e os recursos humanos. O modo de produção e a estrutura de classes de cada lugar têm sido sucessivamente determinados, de fora, por sua incorporação à engrenagem universal do capitalismo. A cada um dá-se uma função, sempre em benefício do desenvolvimento da metrópole estrangeira do momento, e a cadeia das dependências sucessivas torna-se infinita, tendo muitos mais de dois elos, e por certo também incluindo, dentro da América Latina, a opressão dos países pequenos por seus vizinhos maiores e, dentro das fronteiras de cada país, a exploração que as grandes cidades e os portos exercem sobre suas fontes internas de víveres e mão-de-obra. (GALEANO, 2011, p. 18)

O que é interessante evidenciar é a condição de fragilidade que manifestavam, e ainda manifestam, as demarcações do mundo (dos países, estados, cidades, bairros e ruas) representados nos mapas por uma ideia geográfica que se baseia, desde sempre, na delimitação de fronteiras que representam o discurso oficial de um poder oficializado.

Em outras palavras, o mapa seria o instrumento que localiza e oficializa, em muitos casos, a violência da apropriação forçada dos territórios, desde a disposição eurocêntrica do mundo ao planejamento urbano imposto pelo ideal modernista de organização e funcionalização.

Tendo em mente as questões sobre a 'geografia desencarnada', desprovida de sensibilidade e vivência, pode-se ousar dizer que a psicogeografia ambiciona a subversão com estes valores geográficos enraizados na racionalidade que empodera determinados interesses em detrimento da alienação e da escravidão humana, em todos os aspectos.

A psicogeografia – estudo das leis e efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o

comportamento afetivo dos indivíduos - apresenta-se, segundo a definição de Asger Jorn, como a ficção científica do urbanismo. (Khalib, 2003, p. 79)

A psicogeografia está inteiramente vinculada ao exercício da deriva. É por meio da prática da deriva que se torna possível uma feitura mais profunda dos mapas afetivos. Por meio da realização empírica pelas ruas se pretende deslocar do mapa tradicional a impermeabilidade de sua condição semiológica, reconfigurando-o de acordo com uma relação sensível e fenomenológica com a cidade. Desta forma, a psicogeografia pode ser entendida como um método que primeiramente vivencia os lugares para só em seguida traçar sua estrutura. Abaixo um exemplo do mapa psicogeográfico:

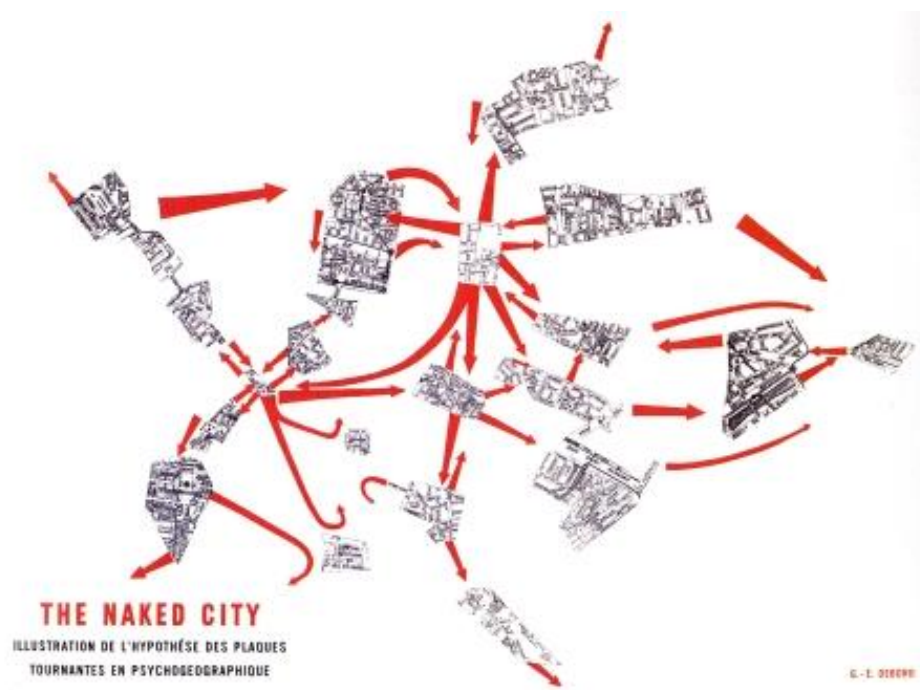


IMAGEM 28: The Naked City | Fonte: Guy Debord

A vivência das derivas e o registro da psicogeografia suscitaram posteriormente a evidência mais direta entre o corpo e a cidade. O corpo, para além de um complexo sistema restrito às suas funções biológicas, tem sido evocado no campo das artes e da filosofia em sua dimensão sensorial e perceptiva, provocando novos pensamentos sobre as formas de ser e estar no mundo.

O corpo vem sendo sujeitado e condicionado desde (e pela) invenção da cidade moderna e por isso é reduzido às suas operações funcionais. Seu lugar no pensamento do planejamento urbano é limitado, em grande parte, ao sistema de medidas e ao sistema de regras tácitas que o condicionam à circulação e não ao pertencimento.

Lefebvre questionou em *La producción del Espacio* (tradução em espanhol do original em francês) essa tendência do espaço ao quantitativo e ao homogêneo e sua relação com o corpo:

[Um, imagina o tempo e o espaço através dos sistemas de medição que derivam do corpo]. A relação do corpo com o espaço...o espaço, a forma de medi-lo e falar sobre ele, mostra aos membros de uma sociedade uma imagem e um vivo reflexo de seus corpos... a adoção dos "deuses" de outras pessoas trazem com ele a adoção do seu espaço e da sua medida [...] As flutuações das medidas e por consequência, as flutuações das representações do espaço, em acompanham a historia...dando a esta um certo sentido ou lógica: a tendência para o quantitativo, para o homogêneo, e para a mutilação dos corpos que buscam refúgio na arte. (LEFEBVRE, 1974, p. 130-132)⁵⁶

É possível considerar este processo de subjetivação, baseado na psicogeografia, como um dispositivo para a alimentação de uma profunda vivência artística com o cotidiano, sobretudo no campo das artes da presença, onde o corpo tende a dissolver-se de sua condição social a fim de composições outras.

c) O urbanismo unitário

Talvez seja esse o projeto mais ambicioso, tanto por sua dimensão artística e utópica, que, no entanto, agregava todas as práticas empíricas da IS, quanto por sua radicalidade em atacar no ponto nevrálgico da espetacularização

⁵⁶ [Uno se imagina el tiempo y el espacio a través de los sistemas de medida que derivan del cuerpo]. La relación del cuerpo con el espacio...el espacio, la manera de medirlo y hablar de él presenta los miembros de una sociedad una imagen y un vivo reflejo de sus cuerpos... la adopción de los "dioses" de otras personas traen con ello la adopción de su espacio e su medida [...] Las fluctuaciones de las medidas y, en la consecuencia, las fluctuaciones de las representaciones del espacio, acompañan la historia...conferiéndole a ésta un cierto sentido o lógica: la tendencia a lo cuantitativo, a lo homogéneo, y a la desaparición de los cuerpos que buscan refugio en el arte. (LEFEBVRE, 1974, p. 130-132)

condicionada pelo utilitarismo e setorização das cidades modernas. Para a Internacional Situacionista:

Tanto quanto o habitat, o urbanismo unitário se distingue dos problemas estéticos. Opõe-se ao espetáculo passivo, típico de nossa cultura, na qual a organização do espetáculo se estende de forma tanto mais escandalosa porque o homem pode cada vez mais interferir de novas maneiras. Enquanto hoje as próprias cidades se oferecem como um lamentável espetáculo, um anexo de museu para turistas que passeiam em ônibus envidraçados, o UU vê o meio urbano como terreno de um jogo do qual se participa. (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p.102)

Os situacionistas desejavam uma cidade que não fosse estanque em seus próprios fluxos, inspiravam-se nos povos ciganos e em seus permanentes deslocamentos. “Ele [o urbanismo unitário] não aceita a fixação das cidades no tempo” (Internacional Situacionista, 2003, p.100).

De suma relevância era a consideração da topografia e do clima de cada território, assim como a integração da arte com toda a existência desse espaço social, ou seja, um elogio à dissolução entre arte e vida, colocando o corpo do sujeito como possibilidade fenomenológica da arte na cidade: “a arte pode deixar de ser um relato sobre as sensações para tornar-se uma organização direta de sensações superiores. Trata-se de produzir a nós mesmos e não coisas que nos escravizam”. (DEBORD, 2003 p.72)

Coerente como a proposta da criação de situações, pedra filosofal da IS, o Urbanismo Unitário também se apresenta como uma proposta efêmera e lúdica que se baseia mais na construção destes fluxos de situações, mais do que propriamente na construção estrutural que tenda a se cristalizar no tempo e no espaço.

Constant, o situacionista a quem mais era atribuída a concepção do Urbanismo Unitário devido às suas publicações nos periódicos da I.S e em convenções pela Europa, postulou sobre “o grande jogo que está por vir”, quando dissertava sobre a grande utopia em construir uma arte/cidade coletiva, onde o lúdico era inerente ao jogo, sobre a libertação da funcionalidade capitalística e sobre a crítica inerente ao tédio da cidade utilitária: “a total falta de soluções lúdicas na organização da vida social impede que o urbano se eleve ao nível de criação” (CONSTANT *apud* DEBORD, 1996, p. 290).

Em um dos primeiros textos da Internacional Situacionista acerca do urbanismo unitário, já está explícita a sua condição de jogo, inerente também à ideia de “situação”: “Uma situação construída é um meio de aproximação do Urbanismo Unitário e o Urbanismo Unitário é a base indispensável para o desenvolvimento da construção de situações, tanto no jogo como na seriedade, em uma sociedade mais livre” (IS, n. 2, 2004, p. 62).

O ambicioso projeto da I.S falhou, mas algo de sua substância primordial, o jogo na cidade, não se limita ao seu tempo nem a seu continente. A cidade continua a ser gingada, e aos poucos, bem aos poucos, algo do lúdico abre espaço nas ruínas e no tédio, mas de modo menos utópico, talvez, menos ingênuo, talvez, menos transcendente, talvez.

5. O jogo performativo

5.1 O tempo é uma criança que brinca

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (Walter Benjamin, Experiência e pobreza, 1994).

Voltemos a questão da experiência. Em sua obra *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, Giorgio Agamben, filósofo italiano da contemporaneidade, logo de início traz a seguinte questão: “seremos nós ainda capazes de experimentar e de transmitir experiências”? A ideia de experiência, em articulação à infância e ao empobrecimento da experiência em Walter Benjamin⁵⁷, se estabelece a partir da noção de infância como lugar da experiência muda, ou seja, de pré-linguagem.

É preciso se expropriar da infância – do não saber, da não-fala – para que o sujeito se insira na linguagem. Assim, a radicalização da experiência, seu estado puro, só seria possível na infância. O que evoca um problema acerca da linguagem, no que concerne a transmissão das narrativas.

Com base nos escritos de observação sociológicas de Lèvi-Strauss e na fabulação de um país de brinquedos que Pinóquio descobre, Agamben traça sua questão sobre a relação histórica dialética – entre correspondência e oposição – acerca do jogo e do rito e sua estrutura de temporalidade. O autor elenca a seguinte passagem para tratar da temporalidade do jogo:

Este país não se parecia com nenhum outro país do mundo. A sua população era inteiramente composta de garotos. Os mais velhos tinham catorze anos, os mais jovens pouco mais de oito. Nas estradas, uma alegria, uma bagunça, um alarido de endoidecer! Bandos de moleques por toda parte: uns no jogo de gude, outros jogando bola, atirando pedrinhas, sobre velocípedes, e cavalinhos de pau; outros ainda brincando de cabra-cega, de pique, e havia gente vestida de palhaço que engolia fogo; quem recitava, quem cantava, quem fazia piruetas, quem caminhava com as mãos no chão, de pernas pro o ar; rodavam argolas, passeavam vestidos de general com o elmo folheado e o espadagão de papel machê; riam, urravam, chamavam, batiam

⁵⁷ Agamben articula sua teoria sobre o fim da experiência tendo como principais horizontes teóricos as obras benjaminianas *Experiência e pobreza (em Magia e Técnica, Arte e Política)* e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, ambos tratados sobre o problema da transmissão da experiência na arte de narrar em vias de extinção na modernidade.

palmas, assobiavam, imitavam o canto da galinha quando põe o ovo: resumindo, um tal pandemônio, uma tal algazarra, tamanha baderna endiabrada que era preciso pôr algodão nos ouvidos para não ficar surdo. [...]. Em meio aos passatempos contínuos e divertimentos vários, as horas, os dias, as semanas, passavam num lampejo. (AGAMBEN, 2008, p. 81-82)

O jogo como *passatempo*: a noção do tempo que, em meio ao jogo, passa num lampejo faz lembrar a passagem de Heráclito quando diz que: “o tempo é como uma criança que brinca”. Esse tempo que é brincado, Agamben assinala como diacrônico (*chrónos*), visto que o jogo transforma a sincronia em diacronia, quando faz “as horas, os dias, as semanas” correrem, atravessando o calendário ou a percepção cronológica cotidiana. Quando se está brincando o tempo sincrônico é suspenso pelo divertimento: “passa rápido”!

Do outro lado do tensionamento dessa relação de correspondência e oposição está o *rito* – mais ligado ao tempo sincrônico (*aion*) – que tem a função de demarcação temporal em sua circularidade e estabilidade. A noção cíclica de que sempre haverá o retorno, previsto em calendário, do acontecimento a ser ritualizado, como nas festividades da colheita (tempo da natureza) ou nas celebrações sacro-profanas (tempo divino), imprime a sensação de eternidade, ou seja, a sensação de estabilidade com efeito ao retardo do tempo em oposição ao tempo acelerado do jogo.

Já a relação de correspondência entre o rito e o jogo, se baseia nos resíduos que o jogo incorporou ao longo da história advindos do rito. Não há o esgotamento total nessa relação, visto que há muito da dimensão ritual no jogar e vice-versa. No entanto, como coloca Agamben, o jogar perdeu a substância do mito, tornando-se uma espécie de rito nu, sem a potência da linguagem que antes o vestia.

Como ruído dessa relação restaria a história (o tempo humano) como produto final. Em suma, no jogo sobrevive o rito, mas pouco resta do mito, da palavra narrada, da fabulação, logo, a transmissão se extingue. Aí, grosso modo, a impossibilidade da história em Agamben. Sobre o jogo e seu processo de aceleração do tempo cotidiano e a relação disso com a história, Nascimento conecta:

A leitura da história perpetrada por Agamben tem ainda o mérito de levantar a questão se a aceleração do tempo cotidiano, especialmente na moldura de uma sociedade de mercado, não seria o reflexo da opção privilegiada pelo jogo. O regime econômico orientado pelo interesse do mercado de capitais produz sociedades quentes, isto é, sociedades em que a esfera do jogo tende a se expandir às expensas da esfera do rito. Tudo se passa como na imagem de um filme de Federico Fellini, nomeado de *La dolce vita*, de 1960, em que a corrida frenética pela continuação do prazer do personagem de Marcello Mastroianni termina numa festa que não possui nada de celebrativo – os convidados querem a todo custo prolongar o divertimento com jogos, fazer a noite passar, quando já não há mais nada que espante o tédio. **Em sociedades do tipo, o rito contém freqüentemente aquele residual do jogo sem o qual não opera, mas numa escala forçada ao limite.** O jogo toma os espaços e penetra nos mecanismos das relações cotidianas. O atrito adjacente esquentas os veículos das relações entre partes gerando sociedades quentes, ou melhor dizendo, aquecidas⁵⁸. (NASCIMENTO, 2010 p. 31, grifo meu)

É preciso evidenciar, como visto acima, que o problema do jogo é colocado a partir de sua dispersão na sociedade ocidental e capitalista, sobretudo na europeia pessimista do pós-guerra, ainda que não seja assim claramente recortada em *Infância e História*.

Em seu ensaio recente “Elogio della profanazione” Agamben adiciona acerca do jogo que colocaria em funcionamento apenas parte da operação sagrada, liberando e afastando a humanidade do sacro, mas sem a abolir. Seria uma recombinação de seus modos de operação.

A aceleração do tempo cotidiano, ligado à essa noção de jogo, se dá quando o imediato do prazer tem o seu frenesi na festa que não é celebração – como em *La dolce vita* – visto que seu *leitmotiv* é a passagem divertida do tempo em si, ou seja, não há transcendência, propósito além, discurso. Não há senão o limite do rito e seu jogo residual na busca por sensações fortes: a euforia e o anti-tédio. Parece dizer mais acerca de um vazio de sentido (o rito está nu?), assim como do jogo, no caso a festa, apenas enquanto forma esvaziada⁵⁹.

⁵⁸ Noção advinda da diferenciação entre *sociedades frias* e *sociedades quentes* de Lévi-Strauss, comentadas na última nota de rodapé.

⁵⁹ “A potência do ato sagrado – escreve Benveniste – reside precisamente na conjunção do mito que enuncia a história e do rito que a reproduz. Se a este esquema nós comparamos o do jogo, a diferença mostra-se essencial: no jogo, apenas o rito sobrevive, e não se conserva mais que a forma do drama sagrado, na qual todas as coisas voltam sempre ao início. Mas foi esquecido ou abolido o mito, a fabulação em palavras ricas de significado que confere aos atos o seu sentido e a sua eficácia” (BENVENISTE *apud* AGAMBEN, 2008, p. 8)

Nascimento (2010, p. 30) sintetiza: “o rito transforma eventos em estruturas e o jogo transforma estruturas em eventos”.

Desse modo, o empobrecimento do jogo pela subtração do mito geraria a impossibilidade da experiência ou de sua transmissão, visto que o mito tornaria o jogo narrável. Tudo isso aponta para um problema estruturante que toca as esferas econômicas, que, por sua vez, condicionam as subjetividades e as coletividades na produção de seus excessos.

Sobre o entrelaçamento complexo entre a energia excedente do ruído do sistema jogo-rito-mito e a energia excedente da atividade econômica e social, a partir da teoria de Bataille, Nascimento afirma:

Assim como a irradiação solar tem como efeito a superabundância sem contrapartida de energia na superfície do globo, os organismos vivos recebem mais energia do que a necessária para a conservação da vida. Aquilo que não pode ser usado no crescimento – se o sistema não pode mais crescer ou se a energia não pode ser completamente absorvida no crescimento – gera um excedente que deve ser eliminado. Uma quantidade considerável de energia deve ser dissipada, simplesmente dispensada sem proveito. A realização do destino do homem se faria pela alternância entre acumulação e prodigalidade. A atividade econômica do homem não se reduz a processos de conservação e reprodução, mas é integrada por iniciativas que têm por fim mobilizar perdas improdutivas. Mais: a multiplicação das possibilidades e da velocidade da produção somente pode ser equilibrada pela facilidade e rito acelerado do consumo inútil. De acordo com a análise de Bataille, o luxo, a construção de monumentos suntuosos, as guerras e os enterros, os cultos e os sacrifícios, as festas, os espetáculos e jogos, as artes, as atividades sexuais perversas (desviadas da finalidade reprodutiva) são despesas desta natureza, têm como fim eliminar energia, e atribuir ao final sentido para a perda. O que antes era concebido como subsidiário à produção econômica adquire uma importância igual ou maior que a primeira. No caso dos jogos de competição, por exemplo, quanta energia não é despendida para manter locais, instrumentos, homens e animais, quanta energia não é gasta para se criar um sentimento de estupefação e euforia, para se ligar por afeição um enorme contingente de torcedores? Mesmo em ambientes bastante acinzentados vemos como o jogo participa da dinâmica da vida: as partidas de futebol organizadas nos campos de concentração, ainda que possam ser entendidas como pausas de humanidade em meio ao horror infinito, são o reflexo de uma sociedade que aprendeu a aquecer-se pelo jogo. As partidas realizadas entre os membros da polícia nazista e os agentes da esquadra especial responsável pela gestão das câmaras de gás e dos crematórios possuíam a dupla função de fazer o tempo passar e despendar energia em excesso. (NASCIMENTO, 2010, p. 31-32)

Vale lembrar sobre a lógica de produção dos espaços a partir da tentativa de canalizar o excedente de capital, tal como dito anteriormente por meio do pensamento de Harvey sobre as reformas de Paris, agora ampliando na discussão da produção de subjetividades.

Cabe perguntar se acaso não seria também pelo excesso e esvaziamento das narrativas que se exaure a experiência moderna de narrar, pela noção de falência da linguagem diante da catástrofe (etc). Ou antes, pela noção de que toda linguagem se dá pela escolha de *uma* narrativa no presente da narração.

Logo a linguagem seria sempre um processo de empobrecimento diante da experiência apreendida/percebida, pois não é, conscientemente uma sobreposição. O sujeito verbaliza em sua única voz, não há simultaneidade de vozes na fala escutada. A experiência, ou a percepção da experiência, será sempre mais complexa que a experiência de narrar. Diante dessa noção, o sujeito parece emudecer.

Mas a teoria da destruição da experiência evidencia que não há o que narrar diante do cotidiano pacificado em uma grande cidade. Agamben, assim como assinalou Senett, parece falar de um estado de anestesiamento diante da vivência urbana, quando diz:

Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiências: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz – entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2008, p. 21-22)

Isso nos retorna à questão da espacialidade da cidade, de como é produzida para o uso corporal de potência mínima, reverberando todo um

sistema de valores e significados da sociedade pós-industrialização em contexto capitalista, e da questão em problematização neste trabalho.

Para diferenciar o jogo, no sentido empobrecido e específico que atribui Agamben do jogo como potência política e estética, ou mesmo inserido no plano do sensível que aqui vem à tona, tenho dado o nome de **jogo performativo**, referindo-nos às práticas lúdicas que, nas insurgências de corpos coletivos singulares, partilham o tempo/espaço na cidade, tomando-o para si, em posição contra-hegemônica do uso social dos espaços. Geralmente, estão inseridos em uma lógica pacificadora que tende a silenciar os conflitos e que não se propõe a discutir a raiz dos problemas que os originam.

Percebe-se que a própria intenção espacial das cidades – de como estão sendo projetadas, reformadas, sobrepostas – reduzem ao mínimo o espaço-tempo do *jogo performativo*, assim como a aceleração da vida cotidiana, cada vez mais individualista, atua na redução do tempo-espaço do rito (coletivo). Logo, se não há espaço para o jogo (infância e experiência) é preciso **brincar de tomar lugar** (errâncias) ainda que no tempo efêmero desse(s) jogo(s) performativo(s), o qual narra(m) corporalmente *na própria prática dos espaços e transforma-os em lugares*, (CERTEAU, 1996, p. 202).

É na contramão da ideia de destruição da experiência que se faz o *jogo performativo*, por entender que existem desvios (*détournement*) e inscrições que fogem ao controle e ao pessimismo teórico de parte da filosofia europeia que em parte partilhamos, e por outro lado, dos teóricos pós-modernos, sobretudo do pensamento francês, aqui amplamente utilizado, que trata de exaltar os modos de resistência, sobrevivência, re-existência de ordem micropolítica e heterotópicas.

Geralmente se inserem a partir da vontade de superar a narrativa da macropolítica como via única, mas que também parece não dar conta do nosso “laboratório da pós-modernidade”, já que nem só do binômio de estímulo-resposta entre o hegemônico-subalterno se configura qualquer tecido social, mas também de toda sorte de contradições e desvios próprios da maleabilidade social, como evidencia o sociólogo argentino Néstor Garcia Canclini,

En tan compleja interacción ni las clases, ni los objetos, ni los medios, ni los espacios sociales tienen lugares substancialmente fijados, de

una vez para siempre. Por eso están mal formuladas preguntas tales como si el tango o el rock son hegemónicos o subalternos: su origen cultural y su contenido no bastan para adscribirlos en um sentido u otro; lo decisivo será examinar su uso, la relación con los dispositivos de poder actuantes en cada coyuntura. Además de conocer las estrategias generales de una tendencia o uma institución, hay que estudiar el sentido ocasional de sus tácticas, cada reubicación y resignificación de los objetos y los mensajes. (CANCLINI, 2004, p. 158)

Quando aqui se fala sobre os modos de resistência pela alegria, pelo jogo, pela carnavalização e pela performatividade como movimentos contra-hegemônicos, mais voltados às micropolíticas que inseridos nas macropolíticas, não se pretende afirmar qualquer pureza ou maniqueísmo de salvação, mas também compreender que tais agenciamentos negociam com o poder hegemônico. Assim como se atualizam dia a dia e são, pela maleabilidade social, passíveis de cooptação, de afetos tristes, de reprodução de discursos autoritários estão, por outro lado, sujeitos ao deslumbre da alegria, a se “apaixonarem por si mesmos”, como alertou Slavoj Žižek, em seu discurso aos jovens do *Occupy Wall Street*, lembrando que os “carnavais custam muito pouco”:

Não se apaixonem por si mesmos, nem pelo momento agradável que estamos tendo aqui. Carnavais custam muito pouco – o verdadeiro teste de seu valor é o que permanece no dia seguinte, ou a maneira como nossa vida normal e cotidiana será modificada. Apaixone-se pelo trabalho duro e paciente – somos o início, não o fim. Nossa mensagem básica é: o tabu já foi rompido, não vivemos no melhor mundo possível, temos a permissão e a obrigação de pensar em alternativas. Há um longo caminho pela frente, e em pouco tempo teremos de enfrentar questões realmente difíceis – questões não sobre aquilo que não queremos, mas sobre aquilo que QUEREMOS. Qual organização social pode substituir o capitalismo vigente? De quais tipos de líderes nós precisamos? As alternativas do século XX obviamente não servem. (ŽIŽEK, 2011, s/p)

As praças tomadas não bastariam para fornecer um novo imaginário político, dada sua perspectiva descontinuada, produzindo a si mesmo, ao encontro, como agenciamento principal. Essa é a sua crítica a tais movimentos, não há estratégia para além das carnavalizações. Assim, Žižek provoca: “para nós é fácil imaginar o fim do mundo – vide os inúmeros filmes apocalípticos –, mas não o fim do capitalismo” (ŽIŽEK, 2001, s/p).

Por outro lado, em “Corpos em Aliança e a política das ruas”, Judith Butler se baseia na concepção de “ações coletivas” de Hannah Arendt para atualizar

as relações sobre o corpo na política, analisando as assembleias, como as da Praça Tahir, no Egito, como modo de ação performativa. A partir da precariedade partilhada, as mobilizações de resistência à prática hegemônica que distribui demograficamente tal precariedade, os corpos em resistência disputam o próprio caráter público do espaço. Assim ela apresenta a questão:

Veza após veza, sucessivamente, manifestações de massa ganham lugar nas ruas e nas praças, e embora estas sejam frequentemente motivadas por propósitos políticos muito diferentes, ainda assim algo similar acontece: corpos se congregam, corpos se movem e falam juntos, e eles reivindicam certo espaço enquanto um espaço público. Seria bem mais fácil dizer que estas manifestações – ou, de fato, estes movimentos – são caracterizados por corpos que se ajuntam para fazer uma reivindicação no espaço público. (BUTLER, 2018, p. 4)

A autora questiona tal formulação, por presumir que o espaço público já é dado e reconhecido como tal. Sem esta noção dada, o que está em evidência seria o que aqui tenho chamado de *tomar lugar*, em tornar público espaços que não são dados a todos como públicos, estão em disputa: “se não percebermos que, quando estas multidões se ajuntam, o próprio caráter público do espaço está sendo objeto de disputa ou até mesmo de luta, estaremos deixando escapar algo do sentido destas manifestações”. (BUTLER, 2018, p. 4). Com isso, tais manifestações coletivas, a partir da vivência corporal com o espaço, coletam, ajuntam, colhem os pavimentos, organizando a arquitetura, tomando-a para si, como em um jogo levado a sério pela criança que brinca.

Butler evidencia que em momentos do tipo, a política não é definida apenas pelo que ocorre na esfera pública, como aquilo que se difere da esfera privada. Ao contrário, para ela, a política cruza tais fronteiras incessantemente, de modo que está a ser feita nas casas, nos espaços virtuais, na vizinhança, não sendo limitados pela linha divisória entre a casa e a rua (público e privado).

Longe de um vitalismo ingênuo, Butler evidencia que para que tais corpos produzam e performem (persistam na existência) é necessário que haja suportes que os amparem no mundo, como a qualquer ser e, com isso, evidencia que é preciso lutar pelos suportes para que tais corpos possam agir.

Tais corpos reivindicam à medida que *aparecem* e agem, ao recusarem as condições de precariedade a que foram submetidos, sendo implícita aí a

necessidade vital de aparecer. Ao reivindicarem seus suportes no espaço público e colocarem a legitimidade de seus corpos em questão, em risco, expõem a quem são dados os espaços públicos e as decisões políticas, quão desprotegidos estão em meio ao Estado, e evidenciam a “distribuição demográfica da precariedade” *tomando lugar* ao centro da visibilidade urbana. (BUTLER, 2018, p. 1). Portanto: “atacar tais corpos é atacar o direito em si mesmo” (2018, p. 21), pois, tratam-se de corpos políticos. Sobre a persistência do corpo em sua exposição:

Embora os corpos ocupando a rua estejam vocalizando sua oposição à legitimidade do Estado, eles estão também, por ocuparem e persistirem naqueles espaços sem proteção, lançando seu desafio em termos corporais. Isto significa que quando o corpo “fala” politicamente, ele não o faz apenas por meio da linguagem vocal ou escrita. A persistência do corpo em sua exposição coloca essa legitimidade em questão, e o faz, precisamente, através de uma performatividade do corpo. (BUTLER, 2018, p. 12)

Para que sejam vistos, precisam tomar lugar, se possível, *brincar de tomar lugar*, a gingar na nervura ocular do sistema político, nas praças, sínteses da cidade. Butler aponta que, mais do que identidades, é preciso formar alianças, sob o denominador comum das vidas tornadas precárias.

5.2 Quem tem medo do corpo político?

5.2.1 SOMOS MUITAS

Entre os grupos de risco, postos na linha de frente por se tratarem de corpos políticos, performatividades que são dissidentes pelo fato de existirem como identidades não binárias, estão os corpos *queer*. Em Belo Horizonte, vêm reivindicando o protagonismo sobre suas próprias lutas, incidindo em um campo de forças que se expande do *underground*, da cena noturna, das periferias para o centro das ações culturais, da vida pública – e diurna –, dos espaços públicos, do carnaval e do poder político local.

É o que vem sendo construído, na esfera partidária, através da plataforma MUITAS, que desde 2015 começou a ser gestada por atores sociais ligados a diversos movimentos da cidade, como o *Fora Lacerda*⁶⁰, o *Fica Ficus*⁶¹, o *Tarifa Zero*⁶², o *Salve Santa Tereza*⁶³, o *MLB*⁶⁴ (Movimento de Luta nos Bairros e Favelas), as *Brigadas Populares*⁶⁵, o *Espaço Comum Luiz Estrela*⁶⁶ e a *Praia da Estação*, e que ganhou força também a partir dos encontros e da vivência intensa da Ocupação da Funarte em 2016, em razão do *Impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, um golpe ao processo democrático que vinha sendo reconstruído no país.

⁶⁰ Movimento que se opôs ao governo do prefeito e empresário Márcio Lacerda e que mobilizava parte da *Praia da Estação* em seus primórdios. Mais informações na página do facebook: < <https://www.facebook.com/Mov.Foralacerda> >. Acesso em 26/07/2018.

⁶¹ Movimento contra o corte arbitrário das árvores da avenida Carandaí por parte da Prefeitura de Belo Horizonte. Mais informações no site: <<https://piseagrama.org/ficus/>>. Acesso: 26/07/2018.

⁶² Movimento pela mobilidade urbana em Belo Horizonte e região metropolitana. Informações no site: < <https://tarifometrobh.com.br/>> Acesso em 26/07/2018.

⁶³ Movimento dos moradores do bairro Santa Tereza com fins de proteger a ADE (Área de Diretrizes Especiais) do bairro. Informações no site: < <http://www.santaterezatem.com.br/index.php/2013/06/07/movimento-salve-santa-tereza-volta-para-preservar-a-ade-do-bairro/>> Acesso em 26/07/2018.

⁶⁴ “O Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) é um movimento social nacional que luta pela reforma urbana e pelo direito humano de morar dignamente.” Disponível no site: < https://www.mlbbrazil.org/our_team> Acesso em 26/07/2018.

⁶⁵ “As novas Brigadas Populares surgem para contribuir com a recomposição de uma alternativa popular de enfrentamento ao capitalismo dependente e associado e ao Estado capitalista vigente no país.” Disponível em: < <https://brigadaspopulares.org.br/objetivos-2/>> Acesso em 26/07/2018.

⁶⁶ “Centro cultural comunitário para a formação e expressão popular, localizado na rua Manaus, 348, no Santa Efigênia, região Leste de Belo Horizonte.” Disponível em: < <http://espacoluizestrela.tumblr.com/>> Acesso em: 26/07/2018.

A plataforma tem como objetivo descentralizar o acesso e o fomento da produção cultural, ampliar a diversidade dos atores políticos e o próprio *modus operandi* do fazer político por meio dos afetos da alegria, da arte, da carnavalização, da coletividade e do diálogo, legislar para o bem comum na cidade e não pelo interesse das corporações privadas.

O MUITAS – a cidade que queremos, é uma plataforma política de esquerda que propõe mandatos coletivos e que se abriga dentro do PSOL, inicialmente ocupando a Câmara dos Vereadores em Belo Horizonte e recentemente também o Congresso. A plataforma é composta por uma diversidade de corpos políticos, entre mulheres negras e transexuais, gays e lésbicas, militantes pelo direito à moradia, periféricos (...) e atuam conjuntamente na GABINETONA, o gabinete das vereadoras Áurea Carolina e Cida Falabella e sua equipe do mandato coletivo. Nas eleições de 2018 disputaram o Senado com a candidata Duda Salabert, a única candidata transexual a concorrer à vaga.

Além da Duda, Cristal Lopes, Ed Marte e Júlia Santos são também corpos políticos que protagonizam a questão *queer* dentro do MUITAS, mas que estão desde muito antes construindo suas narrativas e performatividades em diversos movimentos em Belo Horizonte, dentre eles o carnaval de rua, assim como transitando pela cena teatral e por parte dos jogos performativos que pretendo abordar.

Antes, serão abordados individualmente a dimensão de “jogo” a partir do conceito de *Hommo Ludens* de Huizinga e o de “performatividade”, com a dimensão panorâmica de Erika Fischer Lichte, a fim de tentar melhor tornar vivo o que aqui se elabora acerca do jogo performativo, a ser discutido, sobretudo, a partir da *gaymada*.

5.2.2 *hommo ludens*: “jogo-festa-rito”

A existência do jogo é inegável. É possível negar, se quiser, quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, o bem, Deus. É possível negar-se a seriedade, mas não o jogo.

Huizinga (1971, p. 06)

Em 1938 o historiador holandês Johan Huizinga publicou o ensaio *Hommo Ludens*, uma das grandes obras de referência acerca do jogar, na qual defende que o jogo é um elemento anterior à cultura, já que observa que os animais, para além dos humanos, também brincam. Se o riso nos separa dos animais, o jogo nos retoma as semelhanças. Segundo ele:

O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica. É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à ideia geral de jogo (HUIZINGA, 1971, p. 3).

Para o autor, o jogo é uma das atividades arquetípicas da sociedade, daí sua importância social na formação da linguagem e na criação de mitos, sobretudo nas sociedades em suas fases mais primitivas, em que a cultura estaria mais vinculada a seu aspecto lúdico e seu processo de desenvolvimento e aprendizagem em muito se deveria ao ato de jogar. Resumidamente o autor define:

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida cotidiana'. (HUIZINGA, 1971, p. 33)

Assim como o fez posteriormente Agamben, antes citado, Huizinga discute a essência do jogo em torno do mito e do sagrado, funções que para ele estavam em processo de subtração na cultura desde os primórdios das sociedades industriais, observando com pessimismo a perda da ludicidade, do

sentimento de tensão e alegria que suspendem a sensação da vida cotidiana em detrimento da produtividade e do gesto de repetição esvaziado, como ironiza a clássica cena em *Tempos Modernos*, filme de Charles Chaplin, em que “o Vagabundo”, recém operário contratado da fábrica fordista, em tanto repetir a ação de apertar parafusos da máquina de alimentação, cada vez mais rápida, sofre um colapso nervoso e após a troca de turnos continua com os gestos de apertar parafusos, como máquina. O palhaço troça a alienação na modernidade capitalista.

Subtraído da função sacra, o jogo não é exercido com nenhuma obrigatoriedade na vida adulta, sendo mais vinculado ao tempo efêmero do ócio. Pode sempre ser adiado, se não é obrigatório como os jogos olímpicos, e, por isso, o jogo se torna uma das funções vitais mais vulneráveis da sociedade pós-industrialização, já que é visto como algo supérfluo e: “só se torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade”. (HUIZINGA, 1971, p. 10).

São muitas as correntes teóricas dos mais diversos campos do conhecimento que tentam compreender e explicar a natureza e o significado do jogo e, por tamanha diversidade, não existe um consenso acerca de sua função biológica. Como aponta Huizinga (1971, p. 4) ao longo de seu livro, as ideias passam pelo “instinto de imitação”, necessidade de distensão, descarga de energia vital abundante, rito de passagem da juventude para a vida adulta e séria, exercício de autocontrole, desejo e impulso de competição, escape para impulsos prejudiciais, realização do desejo, restauração da energia dispendida, etc.

E, para ele, todas as respostas se constituem em um elemento comum que é o pressuposto de que há sempre algo além do jogo que o justifica, que deve existir alguma explicação biológica e que as respostas tendem a completar-se – poderiam conviver em um mesmo espectro teórico, sem que, no entanto, nos dessem mais do que uma parte das soluções do problema. Por fim, chega a conclusão que o caráter de divertimento não permite que se encerre na lógica da questão biológica, já que:

O mais simples raciocínio nos indica que a natureza poderia igualmente ter oferecido a suas criaturas todas essas úteis funções de

descarga de energia excessiva, de distensão após um esforço, de preparação para as exigências da vida, de compensação de desejos insatisfeitos etc., sob a forma de exercícios e reações puramente mecânicos. **Mas não, ela nos deu a tensão, a alegria e o divertimento do jogo.** (HUIZINGA, 1971, p. 5, grifo nosso)

Ao tentar se afastar da totalidade da teoria biológica, Huizinga faz uma aproximação à estética, já que para ele, não é possível definir o jogo pela moral do bem e da verdade. Com isso, insere a dúvida sobre sua inclusão no domínio da estética, ainda que a beleza não seja axiomática ao jogo, mas esse assume elementos da beleza, tais como:

A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza. (HUIZINGA, 1971, p. 09-10)

No entanto, conclui que apesar dos termos lógicos, biológicos e estéticos, no conceito de jogo reside uma certa autonomia que não se apreende por nenhuma dessas categorias, entre a estrutura da vida social e espiritual. E então ele se limita a escrever acerca de suas características principais, com o objetivo de demonstrar que o jogo é constituinte das bases da civilização.

O jogo, em sua dimensão lúdica, faz parte do espectro visceral da carnavalização, juntamente com o riso e a alegria, como substâncias que, somadas ao uso popular da praça pública, estão no ruído entre a subalternidade e o hegemônico. Contudo, para que assim possa ser entendido como um fenômeno subversivo, não é possível limitar o jogo ao riso e ao cômico, conforme demonstrou Huizinga:

Caso pretendamos passar de "o jogo é a não-seriedade" para "o jogo não é sério", imediatamente o contraste tornar-se-á impossível, pois certas formas de jogo podem ser extraordinariamente sérias. Além disso, é fácil designar várias outras categorias fundamentais que também são abrangidas pela categoria da "não-seriedade" e não apresentam qualquer relação com o jogo. O riso, por exemplo, está de certo modo em oposição à seriedade, sem de maneira alguma estar diretamente ligado ao jogo. Os jogos infantis, o futebol e o xadrez são executados dentro da mais profunda seriedade, não se verificando nos jogadores a menor tendência para o riso. É curioso notar que o ato

puramente fisiológico de rir é exclusivo dos homens, ao passo que a função significativa do jogo é comum aos homens e aos animais. (HUIZINGA, 1971, p. 09-10)

Ainda que não se limite ao riso, o sentido do divertimento é preponderante para que se entenda a sua autonomia, na teoria do autor. A perspectiva do jogo resguarda afinidades com a graça e o humor, embora o riso não seja uma finalidade. Subentende-se que o prazer com divertimento (*Spass*) está relacionado com o entendimento do que faz rir (*Witz*), termos que em alemão dão pistas para entender seu ponto de vista sobre o jogo. Isso porque, de modo geral, o jogo é uma atividade livre, entendida conscientemente como não-séria e extra cotidiana, não habitual. (HUIZINGA, 1971, p. 16).

No grego, ἀγών remete ao que compreendemos como competição e, para Huizinga, compõe todas as características formais do jogo, e assim, sua função: “pertence quase inteiramente ao domínio da festa, isto é, ao domínio lúdico. É totalmente impossível separar a competição, como função cultural, do complexo ‘jogo-festa-ritual’” (HUIZINGA, 1971, p. 26).

Para ele, a competição havia se dado de modo tão efetivo e habitual nas sociedades gregas antigas, dada a importância e a excepcionalidade anterior ao processo de absorção, que os gregos abandonaram o seu caráter lúdico. O que explicaria o porquê da união linguística entre jogo e competição não ter se dado de modo efetivo.

Entre o jogo das crianças e o jogo no esporte há, evidentemente, uma relação de elasticidade com o lúdico e a competição. À medida que a função da competição se instaura no cerne do jogo, perde-se algo da ludicidade, do sentido da festa inerente a ele, mais ligado as características principais do jogo elencadas acima – atividade livre, entendida conscientemente como não-séria e extra cotidiana, não habitual – que são também dimensões mais próximas à festa do que à competição, mesmo que possam ambos conviver nos mais diversos modos de jogo, como veremos sobre a *gaymada*. Ainda sobre esta relação de intimidade, o autor comenta:

Existem entre a festa e o jogo, naturalmente, as mais estreitas relações. Ambos implicam uma eliminação da vida quotidiana. Em ambos predominam a alegria, embora não necessariamente, pois

também a festa pode ser séria. Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade. (...) O modo mais íntimo de união entre ambos parece poder encontrar-se na dança. (HUIZINGA, 1971, p.25)

Tanto a festa como o jogo são entendidos por sua dimensão autônoma, podendo ter as substâncias da alegria, da seriedade, do humor e da comicidade em comum, mas sem restringir-se a elas, e a singularidade reside na dosagem de seus elementos.

Com isso, o jogo e a festa são um complexo que não anulam, mas somam variáveis, enquanto a substância da seriedade, por exemplo, tende em si mesma à anulação do jogo e da festa. Isto se daria justamente por tal dimensão autônoma desses acontecimentos, visto que nem a festa e nem o jogo se esgotariam pela falta de seriedade.

Huizinga sinaliza dois aspectos fundamentais no jogo que seriam suas formas mais elevadas: a luta e a representação. No jogo luta-se *por* algo e/ou há a representação *de* alguma coisa, de modo que estas duas funções podem também por vezes confundir-se. O jogo passe a “representar” uma luta, ou, então, se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa. (HUIZINGA, 1971, p.16).

Se neste trabalho o complexo “jogo-festa-ritual” são os principais componentes que, juntamente com as substâncias do riso, da alegria e da comicidade tendem a criar o panorama urbano das carnavalizações contemporâneas, aqui recortadas após a *Praia da Estação* em Belo Horizonte, a dimensão da *luta* e da *representatividade* compõem os ingredientes do que venho aqui chamando de *jogo performativo*. Tanto por sua dimensão de competição, como veremos nos jogos performativos de Duelo, assim como na *gaymada*, que objetivam vencedores ao final, quanto por sua dimensão política, por se tratarem de corpos políticos, que ao brincarem de *tomar lugar* no seio dos espaços públicos, como as grandes praças e viadutos, postulam-se o direito de participarem da vida pública. Como sinalizou Butler:

Estes são atores subjugados e empoderados que tentam tomar à força a legitimidade de um aparato estatal vigente que depende da regulação do espaço público de aparecimento para sua auto constituição teatral. Ao tomarem à força este poder, um novo espaço é criado, um novo

lugar “entre” corpos, por assim dizer, que reivindica o espaço existente através da ação de uma nova aliança, e estes corpos são capturados e animados por estes espaços existentes nos próprios atos pelos quais eles reclamam e ressignificam o sentido de tais espaços. (BUTLER, 2018, p. 15)

São corpos cuja luta é a própria forma social, mais ou menos brincante, quando é possível jogar; é tornarem-se visíveis na esfera pública, porque, veremos mais adiante, a necessidade vital de aparecer, em Butler, configura-se como uma noção complementar às sobrevivências em contextos precários.

5.2.3. Da performatividade do jogo

“O réu é considerado culpado”, “Eu vos declaro marido e mulher”, “está aberta a temporada de caças”, “eu vos batizo em nome do pai...” são alguns dos possíveis *enunciados performativos* de que o filósofo da linguagem John Langshaw Austin chamou de *atos de fala*. Em seu texto “Como fazer as coisas com palavras”, escrito na década de 1950, abalou alguns paradigmas da teoria da linguagem na filosofia analítica, defendendo que tais enunciados performam, ou seja, agem por si, é “fazer *de* algo com a palavra”, agir a palavra.

Os enunciados performativos não têm fins de descrição, constatação, narração, diálogo, embora possam tomar a forma de uma sentença indicativa típica, mas para além disso, não apenas dizem, executam ações que surgem em detrimento do que o autor chama de *Atos de fala* (AUSTIN, 1976, p. 40).

Não são baseadas no binômio verdadeiro ou falso, não tem valor de “verdade”, por isso, se bem-sucedidas, Austin as denomina como “felizes” e, ao contrário, “infelizes”. Como se, em uma promessa, o ato de prometer fosse um *enunciado performativo* “feliz”, caso fosse cumprida a promessa e “infeliz” caso não fosse, não interessando a verdade no ato da fala, mas sim o poder de ação da própria elocução.

Desse modo, o enunciado performativo se torna uma função pragmática da linguagem e não se encerra no sentido de representação; muito menos fixa a teoria da comunicação em abstrações metafísicas, trazendo a questão para dados contextuais dos enunciados, afim de refletir sobre a implicação filosófica a partir da ética abstrata, para tratar da questão da responsabilidade da ação. Assim:

A teoria de Austin expõe a dimensão ética da linguagem, porque leva às últimas consequências a identidade entre fazer e dizer e insiste na presença do ato na linguagem, e não aceita separação entre descrição e ação. Não existe assim diferença entre dizer e a ação praticada. A teoria de Austin expõe a dimensão ética da linguagem, porque leva às últimas consequências a identidade entre fazer e dizer e insiste na presença do ato na linguagem, e não aceita separação entre descrição e ação. Não existe assim diferença entre dizer e a ação praticada. (PINTO; MUSSALIN, 2011, p. 21)

A partir disso, seria possível dimensionar em situações concretas e geralmente dadas à oficialidade, que corpos e contextos determinam os *atos de fala*, não distanciando a linguagem do mundo, inserindo então margem para o pensamento sobre identidade, poder, lugar de fala e performatividade de modo mais amplo. Para Erika-Fisher Lichte:

A publicação dessas informações mudou o mundo. As declarações deste tipo não só dizem algo, mas executam exatamente a ação que expressam, ou seja: são autorreferenciais porque dão significado para o que fazem, e são constitutivos da realidade porque criam a realidade que expressam. São essas duas características que distinguem as enunciações performativas. O que os fluentes em diferentes línguas sempre souberam e praticaram intuitivamente se desenvolvia pela primeira vez, a filosofia da linguagem: ela tinha potencial para modificar e transformar o mundo. (FISHER-LICHTE, 2011, p.48, tradução nossa)⁶⁷

Portanto, assim como o jogo, a performatividade enquanto linguagem está também implicada na autonomia da ação sobre a descrição, não vem para descrever algo para além ou antes dela. Ainda que no jogo haja alguma intenção da representação, como dito, é na ação entre os corpos e lugares que ele se realiza, no presente real da ação.

Quanto mais os jogos se encontram próximos à oficialidade, mais próximos estão aos *atos de fala* de que se refere Austin e mais distantes de seu caráter de ludicidade, como são os jogos olímpicos, já que em sua maioria, os *atos de fala* são ocupados pelo poder hegemônico, de corpos dominantes, de vidas normativas que concedem e outorgam a oficialidade.

A partir desse entendimento, Austin inspirou autores como Jacques Derrida, Judith Butler e Shoshana Felman, que ampliaram os estudos acerca da performatividade para os campos da psicanálise, do feminismo e da teoria *queer*.

Butler tensiona a questão da performatividade para os estudos de gênero, também com base em Foucault, e constata, a partir dos *atos de fala* de Austin,

⁶⁷ La preferencia de esos enunciados ha cambiado el mundo. Los enunciados de este tipo no solo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan. Son estos dos rasgos distintivos los que caracterizan a los enunciados performativos. Lo que los hablantes de las distintas lenguas siempre han sabido y han practicado de forma intuitiva lo formulaba por primera vez la filosofía del lenguaje: el había tiene potencial para modificar el mundo y para transformarlo. (FISHER-LICHTE, 2011, p.48)

que “o poder reiterativo do discurso produz os fenômenos que regulam e constroem” (BUTLER, 1993, p. 12) os corpos marginalizados. Nesse caso, mais especificamente, os corpos *queer*, termo que deriva da resignificação do sentido pejorativo de “esquisito” para uma categoria afirmativa de identidades não-binárias ou não circunscritas na normatividade de gênero.

Butler evidencia que o gênero é uma construção de ações e repetições de ações calcadas na naturalização da cultura e, pelo crivo “científico”, no determinismo biológico, enquanto construções hegemônicas. Qualquer desvio da naturalização hegemônica é tido como subalterno, como esquisito, como aberrante, visto que a construção normativa dos gêneros se pauta na universalização dos poderes da oficialidade, como se dá nos *atos de fala*, e não pela diferença, pela singularidade ou pela multiplicidade, componentes da teoria *queer*.

Ao elucidar as construções performativas dos gêneros, evidencia-se o caráter artificial – e produzido na repetição de gestos: *atos* performativos – que constrói histórica, social e culturalmente as identidades de gênero:

Por mais que crie uma imagem unificada da “mulher” (ao que seus críticos se opõem frequentemente), o travesti (sic) também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. (BUTLER, 1990, p. 196-7)

A performatividade seria a fissura nas suposições naturais, já que dramatiza o mecanismo cultural da artificialidade, ou seja, da fabricação social dos códigos dados e assim torna visível o processo em ação, em *performance*, das repetições das estruturas imitativas, nesse caso, de gênero, por sua ritualização, num contexto de crise das representações. Tanto em Austin, quanto em Butler, apesar da performatividade ser tratada em territórios distintos, mas em ambos apresentarem autorreferência e relação constitutiva da realidade nos

atos de fala ou nos *atos performativos*. Acerca disso, Fischer-Lichte comenta a partir da noção de Butler:

Isso significa que o corpo também, em sua materialidade articular, é o resultado da repetição de determinados gestos e movimentos. Somente este tipo de ações dão lugar ao corpo como algo individual, sexuado, étnico e culturalmente marcado. Assim, a identidade - como realidade corporal e social - é sempre constituída por atos performativos. "Performativo" significa neste sentido, sem dúvida, como em Austin: constitutivo da realidade e auto-referencial. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 55, tradução nossa)⁶⁸

A crise da representação tomou de assalto diversos campos das áreas humanas no final do século passado e inaugurou também na Antropologia os *Estudos da Performance* que, influenciados pelas transformações nos campos dos estudos literários, estudos feministas, história social (...), assimilaram a rejeição das estruturas como modelos estáticos e absolutos, dando espaço ao imprevisto, ao indeterminado, ao fragmentado e ao polifônico das subjetividades, das relações de poder e das construções narrativas dados à pós-modernidade. Erika-Fischer fala acerca do contexto dessa mudança de paradigma:

Nos anos noventa houve uma mudança de foco na pesquisa. Começaram a considerar os traços performativos da cultura, que até então passavam despercebidos. Tais características dão lugar a uma maneira autônoma de se referir (de modo prático) a realidades já existentes ou que são considerados possíveis, e conferem as ações e eventos culturais um caráter de realidade específica que o modelo tradicional, centrado na ideia do texto, não compreendia. A metáfora "a cultura como performance" começava a ganhar importância. Nesse processo foi necessário revisar o contexto performativo para que fosse incluído explicitamente as ações físicas. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 53, tradução nossa)⁶⁹

⁶⁸ Esto significa que tambien el cuerpo, en su articular materialidad, es el resultado de una repeticion de determinados gestos y movimientos. Unicamente este tipo de actos dan lugar al cuerpo como algo individual, sexuado, etnico y culturalmente marcado. Asi pues, la identidad - como realidad corporal y social- se constituye siempre a traves de actos performativos. 'Performative' significa en este sentido, sin duda, como en Austin: constitutive de realidad y autorreferencial. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 55)

⁶⁹ En los anos noventa se produjo un cambio de enfoque en la investigacion. Se empezaron a tomar en cuenta los rasgos performativos de la cultura, que hasta ese momento habian pasado inadvertidos. Tales rasgos dan lugar a una manera autonoma de referirse (de modo practice) a realidades ya existentes o que se tienen por posibles, y les confieren a las acciones y acontecimientos culturales un caracter de realidad especifico que el modelo tradicional, centrado en la idea de texto, no comprendia. La metáfora de "la cultura como performance" empezaba a ganar en importancia. En ese proceso fue necesaria la revision del concepto de performativo para que incluyera de manera explicita las acciones físicas. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 53)

O mesmo vinha se dando na esfera da arte, em que a crise da representação somava um dos fatores ao fundo do que viria a se tornar a *performance art* – o giro performativo dos anos 1960 – com o objetivo de dessacralizar a arte e aproxima-la da vida, dissolvendo fronteiras institucionais e características formais, tais como o belo, o sublime e a própria noção de “obra”, firmando na performatividade radical dos corpos o discurso em processo.

Entre o ritual e o espetacular, a performance no campo da arte, assim como fizeram em outros campos, colapsaram construções conceituais dicotômicas, como a questão do “sucesso” e do “fracasso” que, como aponta Erika Fischer Lichte (2011, p.55), seria um dos critérios de distinções entre a teoria de Austin e de Butler, e também o que difere a *performance art* da performatividade de Austin.

Isso porque enquanto Austin se perguntava sobre as condições funcionais para o “sucesso” (feliz) – um parâmetro difícil de ser medido desde a *performance Lips of Thomas*⁷⁰ de Marina Abramovic no campo da arte – Butler, por outro lado, nos estudos de gênero, perguntava-se sobre as condições fenomenológicas da incorporação (*embodiment*), no sentido da fabricação performativa dos gêneros.

⁷⁰ “El 24 de octubre de 1975 tuvo lugar un acontecimiento notable y digno de reflexion en la galeria Krinzinger de Innsbruck. La artista yugoslava Marina Abramovic presento su performance Lips of Thomas. La artista dio comienzo a la performance despojandose de toda su ropa. Despues, Abramovic se dirigio hacia la pared posterior de la galeria para clavar una fotografia de un hombre de pelo largo que se parecia a ella y la enmarco en una estrella de cinco puntas. Desde alii se dirigio a una mesa cercana cubierta por un mantel bianco sobre la que habia una botella de vino tinto, un tarro de miel, una copa de cristal, una cuchara de plata y un latigo. Se sento en una silla junto a la mesa, tomo el tarro de miel y la cuchara de plata. Lentamente empezo a vaciar el tarro de un kilo hasta comerse todo su contenido. Despues vertio vino tinto en la copa de cristal y lo bebio a pequenos sorbos. Repitio esta accion nasta vaciar la botella y la copa. Acto seguido rompio la copa con la mano derecha y la mano comenzo a sangrar. Abramovic se levanto, se dirigio hacia la pared en la que habia clavado la fotografia y, de cara a los espectadores, se rasgano en el vientre una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. De su carne broto sangre. Entonces tomo el latigo, se arrodillo de espaldas al publico ajo la fotografia y se azoto violentamente la espalda. Aparecieron Tlarcas ensangrentadas. Seguidamente se tendio en una cruz hecha de bloques de hielo con los brazos bien abiertos. Del techo colgaba un radiador orientado a su vientre cuyo calor hizo rebrotar la sangre de la estrella de cinco puntas tallada en su carne. Abramovic permanecio inmovil tendida sobre el hielo, claramente dispuesta a prolongar su martirio hasta que el radiador derritiera el hielo por complete. Tras permanecer treinta minutos en la cruz de hielo sin hacer amago de irse o de interrumpir la tortura, algunos espectadores fueron incapaces de soportar por mas tiempo su suplicio. Se apresuraron hacia los bloques de hielo, tomaron a la artista, la recogieron de la cruz y la apartaron de ali. Con ello dieron fin a la performance.” (FISHER-LICHTE, 2011, p.24)

A partir dessa análise entre a performatividade desenvolvida no espectro de Austin e, mais tarde, por Butler, Erika Fisher-Lichte compreende que em ambos os casos há uma tendência ao estreitamento no que concerne ao *performativo* das realizações cênicas (ritualizadas e públicas). E que tanto o termo “performance” quanto o “performativo” seriam derivações da noção artística de “*to perform*” e, ainda que nenhum dos dois usem diretamente a noção de “realização cênica” em suas teorias, a autora defende que seria possível dizer que a essência da performatividade aí reside e, partindo disso, juntamente da análise da performance de Marina Abramovic, elabora sua obra sobre a estética do performativo. Em suas palavras:

Al explicar las condiciones de corporizacion como condiciones de realizacion escenica, Butler establece un interesante paralelismo entre su teoria y la de Austin (aunque siga sin hacer referencia explicita a ella). Ambos consideran la realizacion de los actos performativos como una realizacion escenica ritualizada y publica. Para ambos existe sin duda una estrecha y evidente relacion entre performatividad y realizacion escenica (performance). En la misma medida en que las palabras 'performance' y 'performative' son derivaciones de 'to perform', parece obvio que la performatividad conduce a la realizacion escenica, es decir, se manifiesta y se realiza en el caracter de realizacion escenica de las acciones performativas, como en la tendencia de las artes, tras el impulse performativo del que habla , a realizarse en y como realizacion escenica; o en sus desarrollos, que han dado como resultado nuevas formas artisticas con el «arte de la performance» y la «accion artistica», cuyos meros nombres son ya un signo inequivoco de su caracter performative. Teniendo en cuenta esto, es legitimo colegir que, tanto en la teoria de Austin como en la de Butler, la realizacion escenica es la esencia de lo performativo, aunque ninguno de ellos use el termino realizacion escenica en ningun momento. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 58-59)

A autora elabora a partir de estudos teatrais na Alemanha que, no início do século XX, reivindicam a autonomia de uma disciplina própria para a investigação das realizações cênicas. Nesse desenvolvimento, as ideias de mito e de ritual – e a relação de primazia do primeiro sobre o segundo – são invertidas. O ritual passa a ser entendido, a partir da revisão dos ritos e mitos gregos, como preponderante no entendimento sobre o teatro, ganhando e retomando o corpo e o acontecimento para o centro, desestabilizando o império textual como a “essência” do teatro. A performatividade seria não uma consequência contemporânea do teatro, mas seu pressuposto.

As relações entre performance, teatro e ritual tem sido exploradas amplamente no campo das artes, como questiona o diretor de teatro e pesquisador americano Richard Schechner criador do *Performance Studies* em Nova Iorque (2012, p. 82): “origens da performance: se não é ritual, então o que é? ”. Deixa evidente não só uma aproximação pelo que é elementar a ambos, mas uma relação de origem, como fez Erika Fisher Lichte em sua obra, ao demarcar a origem do teatro a partir do rito (performatividade) e não do mito (textualidade).

Embora Schechner estabeleça que não é possível identificar a primeira performance, o autor aponta para diversos estudos que indicam o retorno aos “primitivos” e ali encontram indícios rituais que são pressupostos para a origem do que hoje chamamos de teatro, passando pela ideia que os é externa, de performance. Isto porque, como é evidente, tais povos não utilizavam essa terminologia – o autor nos lembra, inclusive, que a ideia de “primitivo” é dotada de uma superioridade ocidental a que chama de “darwinismo social”, um olhar sempre verticalizado e que reverbera imediatamente na linguagem. Sobre a transição estrutural entre performance e ritual, Schechner afirma:

A mudança de ritual para performance estética ocorre quando uma comunidade participativa se fragmenta, tornando-se ocasional, com clientes pagantes. O movimento da performance estética para o ritual acontece quando um público formado por indivíduos se transforma em uma comunidade. As possibilidades de movimento em qualquer das direções estão presentes em todas as performances. (SCHECHNER, 2012, p.83)

Como não é o objetivo deste estudo investigar e datar origens, sem deixar de perpassar pelos caminhos historiográficos, o que interessa sobre a teoria de Schechner é mais acerca da aproximação entre performance e jogo, considerando que o autor esteve em intensa troca de saberes junto ao antropólogo Victor Turner na década de 1970 e que juntos fundaram este campo de estudos entre antropologia e teatro. É por isso que Schechner entende que a performance é “um comportamento ritualizado condicionado/ permeado pelo jogo” (SCHECHNER, 2012, p. 49), o que amplia certamente de modo radical o leque de possibilidades sobre a performance para um campo das culturas, sem perder a sua dimensão estética e artística.

Para Schechner, jogar está, como no ritual, no coração da performance. Com isso, estabelece uma diferença entre jogo e ritual que passa pela seriedade, já que o jogo seria um elemento mais flexível e permissivo que o ritual.

No entanto, aponta para a sua dualidade, já que “o jogo pode subverter os poderes estabelecidos, como na paródia ou no carnaval, ou então pode ser cruel”; ou como Turner, que entendia o jogo como o “coringa do baralho”, ao mesmo tempo criativo e desonesto (SCHECHNER, 2012, p. 92).

Além de um estado de humor, o jogo (*play*) é, para o autor, diferente de *game*, que seria uma vertente mais estruturada e dotada de regras e previsibilidade, com objetivos previamente marcados, aproximando a ideia de jogar a de brincar, ainda que com componentes estruturantes. Isso permitiu uma área de manobra maior para que se mudem as regras, bem como uma maior amplitude espaço-temporal, também mais rígida. Ao revés, o *game* estaria mais localizado no tempo e no espaço, como nas mesas de baralho, parques infantis ou nos estádios e com a duração mais específica.

Para Schechner quanto maior o risco, maior pode ser a diversão, o “brincar com fogo”, como em Clifford Geertz (1926) que atenta para a radicalidade do que chama de jogo profundo (*deep play*), em que os riscos são mais preponderantes que as benesses no prazer de jogar.

Por fim, é interessante perceber a rápida diferenciação que Schechner faz do jogo quando é performance – aberta a um público – e quando é performativo – privado e/ou secreto. Estes, mediados por estados emocionais (instáveis) que estabelecem um certo tipo de “comportamento incorporado inseparável dos jogadores” que ao jogarem, estabelecem os atos de jogo (*play acts*) (SCHECHNER, 2012, p. 96), possuem efeitos múltiplos e contraditórios, simultaneamente, podendo ser divertidos ou mortais, como nos jogos de bola dos povos Maias e Astecas, em que pessoas escravizadas acabavam oferecidas em sacrifício ao perderem.

Entre os que entendem o jogo como fundador da cultura, da arte e da religião e os que entendem o jogo como simultaneamente sustentáculo e subversão das estruturas sociais, há sem dúvida, como pontua Schechner (2012, p. 127), algo que não se deixa excluir, algo performativo, fundamentalmente.

O jogo performativo é aqui entendido pelo seu aspecto liminar – fenda produzida nas crises – da representação, entre performance e performatividade, jogo e ritual, festa e teatralidade, estética e política, para que seja possível pensar a complexidade destes fenômenos contemporâneos que não se encaixam nisto ou naquilo, mas que se somam pelos seus componentes estéticos e se esquivam, ao mesmo tempo.

Os jogos performativos não seriam brincadeiras com finalidade de diversão, mas também isso. Não se restringem a espaços privados e secretos, não são puramente didáticos, não são oficiais, não estariam nas olimpíadas, não são apenas festas, tampouco teatro em sua forma clássica. Mas uma mistura entre corpos políticos – subalternos, *queer*, vagabundos (...) – que ao agirem de acordo com regras específicas, porém móveis, lutam (no sentido para além do que Huizinga oferece) por suas próprias representações de identidade, ainda que as colapsem em seguida, em competições que ensaiam o ato de *brincar de tomar lugar*.

Lugar no sentido de praticar o espaço ocupado, em geral, de modo clandestino ou não-oficial, como no *Duelo de Mc's* ocupa o Viaduto Santa Teresa, como a *Praia da Estação* ocupa a Praça da Estação, como o *Duelo de Passinhos*, de modo nômade, ocupa centro e periferia, como o *Duelo de Vogue* ocupa rua e clubes, como a *Gaymada* ocupa, com seus corpos *queer*, espaços normativos em plena luz do dia.

Haveria aqui, então, um sentido que esbarra na teoria de Butler. Os atos performativos dos jogos de “duelo” repetem as estruturas e confirmam, no fazer de tais repetições, a fabricação processual de suas identidades. E as tonando evidentes, demonstram que não há quarta parede entre o que se é dado e o que é performado.

É possível também acessar o entendimento, juntamente ao espaço que ocupam, onde jogam, onde performam, onde festejam, que, para além dos corpos, é também a tensão dos espaços praticados que criam a dimensão performativa de tais jogos. Justamente por se deslocarem de seus espaços de destino e contensão, são fabricados os ruídos em relação à oficialidade e em relação à hegemonia, ainda que legitimados por ela, em alguns casos.

Os jogos performativos seriam jogos radicais, em que a arte e a vida se misturam não só porque assim se pretendem, como no projeto Situacionista, mas porque ao fazer arte e jogo em espaços que são os de visibilidade, suas vidas são automaticamente colocadas em risco, ou minimamente em constrangimento, já que, enquanto corpos políticos, coletivamente desafiam as narrativas dominantes: “ponha-se no seu lugar”, “lugar de mulher é...”, “lugar de negro é...”, “voltem para os armários”, “este lugar está mal frequentado”. O território comum continua em disputa.

Não são jogos que propõem o perigo, como os *deep plays*, mas acabam despertando, por sua alegria política e estética, a violência velada dos “cidadãos de bem” (sic) ou a violência institucional que geralmente chega para acabar com a festa e interrompe o jogo.

Após várias intervenções por parte da Polícia Militar no carnaval de 2018, os blocos que geralmente se unificam no último sábado para o tradicional *Vira o Santo*, compuseram a faixa “Carnaval não é caso de polícia”, de modo a manifestar sobre a situação que marcou a perseguição a alguns blocos na capital mineira e região metropolitana, sobremaneira aos blocos puxados pela maioria negra, LGBT ou dos que perpassam as ocupações de luta por moradia.



IMAGEM 29: Carnaval não é caso de polícia (2018). | Fonte: Estado de Minas

Ainda que o carnaval não postule exatamente o que aqui chamo de jogo performativo, devido à estrutura um tanto quanto mais aberta, a carnavalização o perpassa, quando não o gesta. Desse modo, tanto a *Praia da Estação*, um dos destampes para o carnaval que temos hoje em Belo Horizonte, quanto o próprio *carnaval de rua*, são lastros para parte dos jogos performativos supracitados.

Tais jogos performativos tendem a repetir suas estruturas de tempos em tempos, variando de caso a caso, por demanda, por sazonalidade, por temporada, por contratação, etc. Mas todos ocorrem com certa frequência e, em sua maior parte, transitam por lugares diferentes.

São estruturas que se preenchem com práticas lúdicas e de luta (competição) por meio de palavras, danças, músicas (*Duelo de Mc's*, *Batalha de Passinhos*, *Duelo de Vogue*) e o jogo propriamente dito, porém subvertido, adicionando os componentes acima (*Gaymada*). O que torna visível que por mais estruturados que sejam os jogos performativos, há uma porosidade e uma transitoriedade entre seus participantes, ainda que os conflitos não sejam totalmente resolvidos. Há hoje mais predisposição ao diálogo, às trocas e experimentação das linguagens, o que amplia a multiplicidade de tais acontecimentos.

Na obra seminal de Huizinga, a guerra é também possível de ser compreendida como jogo: “Chamar “jogo” à guerra é um hábito tão antigo como a própria existência dessas duas palavras. Já colocamos o problema de saber se isso deve ser considerado apenas uma metáfora, e chegamos a uma conclusão negativa (HUIZINGA, 1971, p. 101): a competição seria um dos elementos mais preponderantes.

Aqui a “disputa”, “a batalha” e o “duelo” são elementos fundantes da linguagem dos jogos performativos abordados. É pela linguagem que a “guerra” é instaurada e jogada, pela batalha na dança, pelo duelo de rimas, pela musicalidade, em embates que podem durar uma edição ou uma temporada, geralmente dueladas entre duplas e mediadas pelo júri popular, por um ou mais juízes especializados.

Quanto mais performático, ou seja, mais esteticamente radical, espetacular e tecnicamente apurado, mais chances de ganhar a batalha. Há

nesses jogos performativos uma dimensão performática que é também do desempenho enquanto valoração técnica.

Reside, também nisso, um certo nível de agressividade inerente à competitividade (*agón*) de cada batalha, e em certos casos a emoção é mediada pelo nível de agressividade dispendida e performada, levando a uma espécie de catarse coletiva, pelo espaço imprescindível de propulsão e participação direta do público que aplaude, grita, canta e dança junto.

Embora não sejam violentos, os jogos performativos, por serem compostos por corporeidades que sofrem violências das mais diversas, desde a discriminações cotidianas a ações institucionais, não se dão em um campo de suavidades.

Haveria aí, justamente um estado de canalização coletiva das opressões diárias, o espírito agonístico de que trata Huizinga, sendo expurgado por meio de cada linguagem artística em jogo? Suzana Guerra Albornoz comenta a partir das noções de Huizinga:

O espírito agonístico está associado à violência e a violência civiliza-se no jogo de competição. O jogo pode ser o modo de conhecermos as coisas, mas tem que ser regrado. Os jogos de combate, os jogos propriamente ditos, são o caminho para superar a violência sem regras, dessa tendência agonística da cultura humana, tão irracional. (ALBORNOS, 2009, p.83)

Nisso, a transformação da violência sofrida se tornaria uma estética-política de resistência, a transubstanciação da violência em agressividade, esta tão comum ao jogo, mas não apenas com o intuito bélico de ganhar e dominar. Sobretudo pelo processo coletivo que é criar uma linguagem que se partilha, em que são jogadas e postuladas as existências em suas máximas potências, pelo ato de *brincar de tomar lugar*, já que os lugares dados às suas existências não bastam, porque oprimem, não cabem, segregam.

Diferentemente da guerra, as batalhas do jogo performativo *criam*, instauram novos mundos, partilham linguagens, canalizam as paixões tristes em paixões alegres, sem nenhuma pretensão de pureza, mas formam modos de ser e estar no mundo muito singulares em sua ética e estética. É na luta (lúdica) enquanto processo, enquanto ato restaurador, que parece residir a potência

desses jogos performativos. *Brincar de tomar lugar é a luta lúdica do jogo performativo.*

Há também a sua dimensão pedagógica em *brincar de tomar lugar*, ainda que não seja a finalidade primeira. Ao serem praticados, acabam desenvolvendo a aprendizagem criativa, a capacidade de improvisação, a criticidade, o ritmo, a argumentação e a narrativa de si, como inerente ao lúdico.

Se nos faltam *ágoras*, espaços de debate político, não seriam os duelos, jogos performativos da não oficialidade, outros modos (lúdicos-estético-políticos) de colocar em pauta não apenas os discursos, mas também aqueles corpos que nunca estiveram no coração do poder democrático? *Ágoras* performativas, *ágoras* pós-modernas, *ágoras* frágeis, porque lúdicas.

Assim como na Grécia antiga, tanto a tragédia quanto a comédia se apresentavam em forma de jogo e tinham o componente da competição explícito, assim descreve Suzana Guerra Albornoz:

A poesia também tem apresentado, por toda a sua já longa história, um caráter de jogo e competição. Isso era explícito no concurso trágico na Grécia, onde tanto a tragédia, como a comédia apresentavam-se sob o signo da competição. A festa de Dionísio era a moldura sagrada para ocorrerem os grandes jogos artísticos competitivos. Os concursos literários, prática ainda viva na atualidade, conservam algo da combatividade agonística do concurso trágico. (ALBORNOZ, 2009, p. 95)

Os jogos performativos são espécies de festas – microfestas – que não são necessariamente pequenas, mas que cabem dentro de acontecimentos festivos mais complexos, como o exemplo do *Arraiá da favelinha* que abriga os *Duelos de Vogue* e a *Disputa Nervosa*.

Assim, preservam certa autonomia, porque acontecem inicialmente por si e em si, mas também podem dialogar com outros jogos ou comporem festivais, festas mais abrangentes, ocupações temporárias e carnavalizações, alternando elasticamente suas proporções.

O grau de carnavalização de cada um dos jogos performativos de duelo aqui apresentados parece ser mediado por fatores tão singulares quanto singulares são as cenas. Se há nas subculturas do passinho e do *vogue* um alto grau de potencial de carnavalização, deve ser porque a alegria praticada parece

produzir rupturas imediatas com a linguagem oficial, ainda que flerte com ela por sobrevivência.

À medida em que os corpos vibram muito além da linha disciplinar e oficial – seja do ideário burguês, cristão, militar, pedagógico, burocrático, acadêmico, virtuoso (...) – são formações estéticas que tendem a expansão e não à constrição, talvez pela natureza performativa de efervescência dos gestos, das vestes deixam-ver-o-corpo ou o expande, como nas performances *drags*, da agressividade ou malemolência na dança nada etérea, pelo rasgo e pela ginga da música sincopada, música e dança como uma coisa só, pela mistura entre as formas, não há pureza estética, assim não se pretende conter.

Por isso, ousou dizer que não caberiam nos sistemas estritos, porque apesar de agitarem sua própria ética e estética, não se contêm. Não se contêm no discreto charme da burguesia, não reproduzem em seus corpos o sofrimento cristão, ainda que sofram, não são enrijecidos pela lógica uniforme das marchas e continências, são inquietos demais para a formalidade educacional, os aparatos burocráticos não falam sua língua, não cabem em conceitos ainda que, enquanto pesquisadores, arrisquemos organizar algum pensamento nesta direção, não estão preocupados com o alcance do sublime, ainda que elevem o público à altos graus de catarse coletiva. Há pouco espaço para a serenidade da fruição e, como são os jogos, envolvem-nos como participantes-observadores.

5.3. Jogos performativos de duelo

5.3.1 Duelo de Mc's



IMAGEM 30: Duelo de Mc's | Fonte: Pablo Bernardo

Organizado pelo coletivo *Família de Rua*, o duelo acontece desde 2007 e hoje ocupa o Viaduto Santa Tereza no hipercentro de Belo Horizonte, inicialmente em encontros semanais às sextas feiras pela noite. O que começou despretensiosamente como um encontro entre amigos que ligavam o microfone em uma caixa de som para rimarem na Praça da Estação, hoje se tornou uma das maiores referências da cultura Hip Hop no Brasil, dando visibilidade ao *free style* (rima livre e improvisada) em Belo Horizonte.

O grupo *Real da Rua*⁷¹ realizou em 2012 uma pesquisa em uma edição do Duelo de Mc's, entrevistando 153 pessoas, o que resultou na conclusão de que o público vinha de 92 bairros diferentes de Belo Horizonte e Região Metropolitana, demonstrando o alcance do Duelo na cidade.⁷² Desde 2012 são realizadas edições anuais do Duelo de Mc's Nacional que já mobilizou 24 estados e cerca de dois mil Mestres de Cerimônias (Mc's), configurando o maior evento do tipo no país, mesmo sendo realizado de forma independente.

⁷¹ O grupo é uma junção da ONG Pacto e o coletivo Família de Rua em 2012. Para acompanhar as ações e publicações do grupo na página do facebook: < <https://www.facebook.com/RealdaRua/> > Acesso em 07 out 2018.

⁷² Para mais informações: < <https://www.brasildefato.com.br/2017/09/01/a-batalha-que-mexeu-com-o-rap-nacional-10-anos-de-duelo-de-mcs/> > Acesso: 07 out 2018.

Hoje, está consolidado no imaginário da cidade e é responsável por parte da efervescência de movimentos no Viaduto Santa Tereza, espaço que partilham com moradores em situação de rua.

É inegável a importância da construção desse movimento para a cidade, sendo, por vezes, incorporado em eventos oficiais da Prefeitura de Belo Horizonte, como a Noite Branca e a Virada Cultural, dentre outros, mas operando cotidianamente na resistência e na parceria entre coletivos e as *communitas* que o compõem, que para além da música, articulam também o complexo da cultura urbana *Hip Hop*, entre o skate, as danças urbanas, o pixo e o grafite, como práticas que o integram.

A matéria de 2017 no portal *Vice* chama a atenção para o fenômeno na capital mineira: “a *Golden Era do Rap em Belo Horizonte é agora*”, depois de 10 anos de consolidação do *Duelo de Mc’s* na cidade, e elenca uma geração de Mc’s e coletivos que constroem a estética do rap mineiro na capital: DV Tribo, Max Souza, Well, Vinicin, Matéria Prima, Tamara Franklin, Kainná Tawá, Clara Lima, Djonga, Eazy C.D.A., Julgamento, Família de Rua, Bárbara Sweet, FBC, Hot Apocalypse, Vinição, Neghaun, Radical Tee, Chris e Douglas Din. Boa parte deles é diretamente envolvida nos *Duelos de Mc’s* no Viaduto Santa Tereza, mas também atuam em projetos diversos da cena *Hip Hop*, tais como o *Sarau Vira-Lata*⁷³ e diversos coletivos de produção independente pela cidade e região metropolitana.

As mulheres do *rap* vem demonstrando há anos a importância das pautas feministas e da representatividade no *Duelo*, apontando os lastros do machismo e criando um espaço mais diverso na disputa. Nomes como Negra Lud, Sarah Guedes, Clara Lima, Paula Ituassu, Kaká, Paige e Bárbara Sweet vem se destacando e “mandando a real” na capital mineira.

⁷³ Espelhado no Coletivoz, sarau que ocorre há pelo menos dez anos no bairro Barreiro, em Belo Horizonte, o *Sarau Vira Lata* estimula diversas ações artísticas em torno da palavra, entre performances, rap, poesia clássica e marginal, em encontros nômades pelas diversas regionais da cidade e região metropolitana desde 2012, organizados pelo Sindicato dos Cachorros de Rua. Na descrição da página do *Sarau* no *facebook*, lugar que difunde os encontros, organiza e divulga o que foi feito, fica evidente o interesse em ocupar lugares diversos onde possam haver suas trocas poético-participativas: “O sarau acontece em praças, centros culturais, sob viadutos, aglomerados, parques, ruas, bares, bibliotecas, e todo lugar onde possamos reunir pessoas que desejam compartilhar desta literatura.” Disponível em: <<https://www.facebook.com/sarauviralata>>. Acesso em 09 de out. 2018.

5.3.2. Disputa Nervosa – Batalha de passinhos



Passinho Foda

4.591.892 visualizações

6,7 MIL

566

COMPARTILHAR

SALVAR

...

IMAGEM 31: “Passinho foda” | Fonte: Youtube

Desde 2008, quando um vídeo amador gravado entre amigos fazendo o “passinho foda” viralizou⁷⁴ no YouTube, a cultura *funk* das batalhas de passinho se difundiu das periferias do Rio de Janeiro para o mundo. Era o 16º aniversário de Rodrigo Silva e a brincadeira filmada entre os “garotos do engenho” misturava passos de frevo com giros rápidos de pé na ginga do funk carioca, filmado despretensiosamente com um celular.

Esse modo de dançar rabiscando o chão, difundido entre os bailes da época onde já aconteciam os duelos, foi ganhando novos ingredientes para a mistura. Dentre as influências abarcadas, destacam-se o Kuduro (gênero musical de angola), o Hip Hop (e seus vários segmentos das danças urbanas) e o vogue.

Especula-se que sua origem se deve pela presença dos jovens gays nos bailes funk do Jacarezinho, uma das maiores favelas do Rio de Janeiro. Caíram

⁷⁴ Os “meninos do engenho” contam sobre o vídeo do “passinho foda” que há dez anos viralizou e como tudo ganhou novas proporções desde então. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bXzXF4jZ8N8&fbclid=IwAR2MOHHP6uSXNAxXIkjY1sf1eKfNmiEn5SkNX3bFbDVfgRAXnfC0544k6ho>>

no gosto de um dos líderes da comunidade, que achava que a presença deles ali “alegrava mais a festa”, lá pelos anos 2000.⁷⁵

O traficante que também gostava de dançar os passinhos ligeiros e cheios de giros, rapidamente absorveu o estilo e começou a imita-los, o que não demorou para se difundir entre os frequentadores dos bailes locais, até sua completa assimilação pela cultura do funk carioca. Depois de anos de tentativas de criminalização por parte de conservadores e luta pelo reconhecimento do valor cultural que possui por parte dos funkeiros, veio a se tornar patrimônio cultural do Rio de Janeiro em 2018, pelo projeto de lei Nº 390/2017. Cebolinha do Passinho comenta sobre a aprovação da lei:

Para Jefferson Chaves, de 28 anos, o Cebolinha do Passinho, a lei só vem ampliar para a cidade inteira o reconhecimento de que a dança já tinha nas favelas e bairros populares cariocas. “Já era patrimônio antes da lei, porque o passinho acontece todos os dias. Está acontecendo agora. O poder público faz apenas a obrigação dele”, opina Chaves, que se apresenta como o mais antigo dançarino do estilo em atividade. (PASSINHO *apud* ONU, 2018, s/p)

A história do passinho, como história do funk, é marcada por tragédias advindas do racismo estrutural e da violência institucional secular no país, um complexo que se retroalimenta e segue, em pleno vapor, o genocídio dos jovens negros e periféricos no Brasil.

A história de Gualter Damasceno Rocha, conhecido como Gambá, morador da favela de Manguinhos e um dos pioneiros das batalhas de passinho no Rio de Janeiro, morto aos 21 anos em dezembro de 2011, não foge à regra perversa de descaso e extermínio às vidas negras no país. Ao ser confundido com um ladrão, foi espancado e alvejado por seguranças, depois levado como indigente ao IML, onde foi reconhecido três dias depois por um de seus irmãos.

Gambá é lembrado por sua relevância na consolidação das batalhas de passinho e também por seu estilo de dança malemolente. Se apresentou em programas de televisão aberta junto à Regina Casé e Preta Gil, e foi “condecorado” pelos dançarinos com o título de “Rei dos Passinhos”, por seu

⁷⁵ Acerca dessa possível origem da batalha de passinho: <<https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/mais-que-uma-dan%C3%A7a-entenda-o-passinho-1.893296>> Acesso em 09 de out 2018.

destaque nas batalhas, como comenta em entrevista à ONU Rafael Mike, do grupo *Dream Team do Passinho*: “Existe o passinho antes e depois dele. Qualquer dançarino conhece essa história! Esse país é uma máquina de matar preto. Além de ter virado saudade, virou estética”. (MIKE *apud* ONU-BR, 2018, s/p)

Virou estética. Em Belo Horizonte, a Disputa nervosa, batalha de passinho criada pelo artista e gestor do *Centro Cultural Na favelinha*, Kdu dos Anjos, que na página do evento evidencia a relação de influência a partir do vídeo do “passinho foda” visualizado pelo Youtube, conta que hoje a dança virou febre por toda região. Lembra que o nome “Disputa nervosa” foi dado pelo dançarino e morador em situação de rua que vive no Aglomerado da Serra, o My brother. Na íntegra, o chamado para o evento⁷⁶ contextualiza:

“Disputa Nervosa” é a batalha de passinhos do Centro Cultural Lá da Favelinha. O lá da favelinha é um centro cultural independente que fica na Vila Novo São Lucas, autogerido pela comunidade, voluntários dedicam conhecimento e equipamentos para realizações de oficinas e eventos. Hoje em dia acontece cerca de 13 oficinas semanais, e uma delas é de passinho de funk!

O passinho “foda” oriundo das comunidades do Rio de Janeiro, chegou em BH pelo youtube. Hoje em dia os passinhos e baile funk são uma verdadeira febre em toda cidade. Outro grande mostro da internet é o “DUELA! BH” que é um concurso de estilos de danças de funk de BH, criado pelo historiador Guto Borges.

O passinho da visibilidade aos dançarinos da favela, é uma coreografia que mobiliza milhares de jovens das comunidades populares. Também é usado para unificar comunidades, os jovens se encontram para disputar quem dança mais sem violência. Isso promove circulação e ocupação nos espaços públicos da cidade.

Neste intuito nasce a “Disputa Nervosa”, o nome surgiu de um morador de rua que vive na favelinha e é dançarino, o My Brother.

Todos os passinhos são validos na “Disputa Nervosa”! Passinho do Romano, Montagem, Passinho Foda, etc...Teremos dois jurados, e o terceiro juiz será público.

⁷⁶ Disponível em <<https://www.facebook.com/events/749540195199668/>>

Jurado do DUELA BH, campeonato de passinho encabeçado pelo historiador e carnavalesco Guto Borges, Kdu dos Anjos conhece, na ocasião, o dançarino JhonathanDancy e o propõe a iniciar oficinas de passinho no *Centro Cultural La na Favelinha*. Jhonathan, criador do grupo Passistas Dancy, é também morador do Aglomerado da Serra, e começa então a oficina de passinhos juntamente com Cysi dos Anjos, irmã de Kdu, a ocorrer aos sábados pela tarde, final de 2015, na sede do centro cultural.

Inicialmente, as disputas aconteciam mensalmente entre os alunos das aulas de rap e passinhos. Transbordou não só por toda Belo Horizonte, mas em participações de edições nacionais da modalidade por todo país desde sua criação em 2015. Em 2017 houve a 1ª Disputa Nervosa Nacional, onde também fizeram o pré-lançamento do álbum *Mc's da Favelinha – Volume 1*, ocupando o viaduto Santa Tereza com as culturas do *funk* e do *rap*.

Em Belo Horizonte a batalha vem marcando presença em diversos eventos e aparelhos culturais, como o FIT-BH, VAC-Verão de Arte Contemporânea, o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, a Semana de Museus, a Virada Cultural dentre outros.

A primeira vez que pude presenciar a *Disputa Nervosa* em sua forma autônoma, sem estar vinculada a alguma programação oficial, foi na Ocupação #9 – A rua vive, em agosto de 2017, composta de outras inúmeras manifestações artísticas entre apresentações musicais, teatrais, performances, blocos de carnaval, *Praia da Estação* e festas como a Fervo e a MASTERP I a n o. Tudo junto e misturado, organizado de maneira independente, no corredor entre a Praça da Estação e o Viaduto Santa Tereza durante todo o dia e parte da noite.

A batalha foi organizada debaixo do Viaduto do “Santê”, ao cair da noite, em um círculo formado pelo público com espaço para que os dançarinos se apresentassem ao centro, junto de Kdu dos Anjos que dava o tom da brincadeira. É inegável a força da vibração que a disputa movimenta, os afetos alegres, o corpo completamente mobilizado pela dança e o diálogo debochado da dança, mas que cria e instaura um tom particular entre respeito e desafio, juntamente das diferenças acentuadas pela dança, pelo modo de vestir, de compor com o público e de gingar o funk.

Nesta edição, pude ver muitos passos do Vogue mesclados aos passinhos, o que sempre rendia muita euforia por parte do público presente, completamente envolvido pela Disputa Nervosa com dançarinos vindos das periferias de Belo Horizonte e região metropolitana, marcando presença em um dos lugares mais icônicos da resistência e visibilidade da cultura de rua na cidade.

5.3.3 Duelo de Vogue

“Porque a gente cai, mais levanta cheia de glitter”

Tofu Quing

No relato da chilena Tofu Quing para o site *BH IS VOGUING*, a dançarina e chef de cozinha fala sobre o amor e a política envolvidos no processo da dança vogue e de como ela vem reverberando na vida das pessoas desde então, promovendo encontros, resistência, alegria e transformações pessoais. Sobre a diversidade de corpos que permeiam o *ball*, espaço de batalha *voguing*, sobre ser um corpo vivo, pulsante, frente a sociedade patriarcal violenta. Em suas palavras:

Todas sabemos nossas dores e cicatrizes, mas, naquele momento em que as manas começam sua performance, parece que nada mais importa do que estar juntxs e celebrar nossas existências baseadas em resistência e luta. De todas as cores e formas possíveis. De todos os cantos e todos os sotaques. De todos os tamanhos e cabelos diferentes. Todas contamos as nossas histórias nesses segundos de batalhas, que não são só contra a pessoa que se está batalhando na *ball*, mas uma batalha que a gente trava contra a própria vida. Um tapa na cara pra todxs que nos achincalharam e tentaram matar. Porque todo dia lá fora tem gente que quer apagar os sonhos de alguém. Voguing é celebração da existência e da história de um corpo. Numa sociedade patriarcal heterossexista, dançar Voguing é um ato revolucionário. (QUING, 2016, s/p)

Celebrar a existência. A história do Vogue parece ser sobre isso, sobre os corpos proibidos de exercer livremente sua sexualidade nos anos 1940 nos EUA e que por isso eram levados às prisões, encarcerados. A detenção dos homossexuais americanos não poderia impedir que algo tão poderoso e alegre pudesse surgir em um espaço tão hostil. Acontece que o único entretenimento ao qual tinham acesso eram as imagens da revista Vogue, publicação sobre alta costura, mostrando as modelos com suas poses e o *life style* da elite.

Com isso, surgem as “batalhas de pose” dentro da prisão, ganhando força mais tarde, nos anos 1970, na subcultura gay americana. Nascia a *Ball Culture*, ou ainda, a *ballroom scene*, onde duelavam dançarinos de diversas *houses*. Cada *house* era como uma família alternativa que agrupava principalmente

jovens negros e latino-americanos gays e transexuais, e que precisavam de acolhimento por sua situação de marginalidade.

Geralmente por serem expulsos de seus lares, ali encontravam um lugar seguro para morar e formar uma família, onde cada “mãe” ou “pai” – fundadores mais experientes das *houses* – davam conselhos e apoio aos “filhos” de casa. As *houses* competiam *voguing* em diversas categorias e constituíam parte da cultura de baile LGBT, sobretudo, no nordeste dos Estados Unidos.

A profusão da cultura *voguing* para o mundo é atribuída à cantora pop Madonna, quando em 1990 compôs a música “Vogue” e se apresentava em seus shows junto a bailarinos que eram praticantes experientes da dança, inaugurando para seu público uma nova tendência que é associada a cantora até os dias atuais, tornando-se um “clássico”. Também se deve ao documentário *Paris is Burning*, outro sucesso dos anos 1990, que ganhou o prêmio do júri popular no Festival de Sundance, retratando a cultura dos bailes e a precariedade e vulnerabilidade de seus participantes.

Existem hoje três modalidades principais divididas por gerações: *Old Way* (pré-1990); *New Way* (pós-1990); e *Vogue Fem ou Femme* (1995), sendo que esta última categoria já existia desde a década de 1960, mas teve seu reconhecimento enquanto tal apenas na década de 1990. Cinco elementos fazem parte do estilo *Vogue Fem*, movimentos que performam o exagero dos gestos atribuídos ao feminino e são base para o sucesso do dançarino em uma batalha de vogue:

"Hand performance" (movimento de mãos)

"catwalk" (passarela)

"duckwalk" /"floor performance" (desempenho no chão),

"dips" (mergulhos)

"drops" (quedas)

"spins" (giros)

Na matéria de 2016 do jornal “O Tempo” com a emblemática manchete “BH, capital do vogue” a jornalista Jéssica Almeida fala da proeminência da

capital mineira na cena latino-americana, indicando o início da construção e da expansão da cultura *voguing* no Brasil, quando o pioneiro *Trio Lipstick* se apresentou em uma competição de dança no programa da Xuxa em 2012, até então o único grupo que pesquisava Vogue no país, de que se havia notícia. Não saíram vitoriosas da disputa, mas foram apadrinhadas pelo jurado Archie Burnett, dançarino que viveu o movimento em seu auge na subcultura americana, nos anos 1980.

Interessado na modalidade desde 2011, quando morou em Buenos Aires e teve o primeiro contato com a cultura *voguing*, Guilherme Morais, coreógrafo e performer mineiro, na busca por dançarinos que se interessassem pela dança, encontrou as meninas do *Trio Lipstick* e juntos iniciaram a consolidação do movimento *voguing* na cidade. Por meio de sua plataforma artística *This is noT*, Guilherme Morais criou em 2013 a festa Dengue, o Duelo de Vogue que promove intensa experimentação coreográfica e que foi desenvolvendo em parceria com o Trio, que formava o júri ou compunha uma atração da festa.

Em entrevista, Guilherme relaciona a sua volta à solidificação da festa DENGUE, na qual o Duelo de Vogue começou a acontecer em Belo Horizonte, a partir de seu retorno de Buenos Aires para a capital mineira e, ao se deparar com a *Praia da Estação*, sentiu a cidade mais viva do que nunca. E tudo começou como um programa de rádio, como uma grande brincadeira, assim conta:

(...) Era um outro pensamento mesmo e aí quando eu cheguei de volta com esse movimento da *Praia*, com o movimento do carnaval de rua, aí já se misturou tudo né? Não tem mais o meu ou o seu já tava todo mundo assim “vamo fazer vamos fazer vamos fazer” e aí eu senti “nossa a cidade tá vivíssima!” Que alegria! Que alegria! Ta viva e tá ocupando e ta se misturando e isso eu fiquei assim, no agora, eu quero ficar aqui! Nó é bom demais aqui! É o meu lugar eu me encontrei..., encontrei de novo com a cidade, e aí a gente começou a fazer... a pensar a rádio, que era uma rádio que era transitada ou seja ela não tinha um lugar, ela era virtual ao mesmo tempo cada dia ela acontecia num lugar diferente, era um bar ou um centro cultural... o CineHorto a gente usou muito, e era onde a gente chamava outras pessoas. Diretores de teatro, cineastas, gente! Daí não tinha uma linha e a gente entrevistava elas nesse lugar sabe? A gente tá já num lugar aberto. Falamos sobre essas questões, principalmente da outra geração, como elas viam esse movimento e tal e não sei foi muito legal. A gente chamava de rádio, que era uma rádio pirata sem lugar virtual e aí no último dia do ano eu falei assim “ah a gente precisa de fazer uma festa!” Era eu, Marina Viana e Morgana Marla que é essa minha amiga que eu fiquei na casa dela agora em sagi ela é estilista e a Marina Viana

que é dramaturga e atriz. E aí montei o Duelo de Vogue que era uma coisa que eu sempre quis ver ao vivo. (MORAIS, 2018, entrevista)

A experimentação se deve em muito por ser uma competição aberta, em que qualquer pessoa pode chegar e se inscrever para duelar quando o DJ tocar a música “não se reprima”. Para além da técnica, a “montação” e o “carão” são fatores importantes e de forte impacto na performance, sendo decisivos na vitória. Guilherme deixa evidente sua intenção em desconstruir a questão da competição enquanto parâmetro para a normatividade, como tem sido recorrente em Nova York, berço da Vogue:

É...e aí tipo, chegou um momento que a *runway* era também sobre o *look* e eu falei “não, gente! Porque aqui tem gente que vai ter condição de comprar um look e vai ter gente que não vai, então não pode. Vai ser a andata e pronto e acabou” ou a gente faz e, por exemplo, essa agora vai ser o melhor *look*, mas de papel ou papelão, né? Que aí é criatividade... quem gasta porque vai querer por o papel mais caro. Mas o que essas categorias têm a ver com isso, né? Quem decide quem tem o melhor rosto? Ah não, é quem mostra o rosto. Sei. Que mostra melhor o rosto. Falei “aham”. E detalhe não podia ir com roupa simples. A categoria era de rosto mas tinha que ser uma roupa Oscar. (MORAIS, 2018, entrevista)

É possível se jogar sem medo de errar nos elementos clássicos do *Voguing*, com a técnica mais apurada, ou se aventurar pelo que Guilherme Moraes chamou de “pombagirismo”, sem muito treino ou sem técnica, quase uma possessão, pela energia dispendida. Além de Guilherme, é comum que os Mestres de Cerimônia Petra Von Kant, Ed Elenco e Paola Bracho deem o tom da brincadeira, comentando os duelos e provocando o público. Guilherme relembra a história do “pombagirismo”, a modalidade experimental:

O pombagirismo já se criou-se na segunda Dengue, assim que foi estavamos todos lá achando que estava fazendo Vogue e, aí não lembro quem começou a girar a girar e caiu fazendo a contemporânea. E não sei porque eu fui tão iluminado nesse momento, que eu falei assim “ah gente essa categoria é pombagirismo”. E todo mundo começou a gritar “pombagirismo! pombagirismo!” e logo em seguida isso criou-se, que era a categoria contemporânea, que cê podia ir fazer o que você quisesse. (MORAIS, 2018, entrevista)

Se Belo Horizonte é a capital do Vogue, isso se deve também ao Festival Internacional BH Vogue Fever, nascido em 2016, e que mobiliza internacionalmente dançarinos que vêm até a capital mineira para duelar e aprimorar sua técnica em workshops. Maria Tereza Moreira, Paula Zaidan e Raquel Parreira, integrantes do Trio Lipstick, iniciaram o evento com intuito de trazer Archie Burnett a Belo Horizonte, e tem ampliado o espaço de aprendizado nos *workshops* para outros grandes nomes da cena, como os dançarinos Dashawn Wesley da Califórnia, coreógrafo da cantora Rihanna, e Lasseindra Ninja, precursor da cena em Paris. Na última edição da BH Vogue Fever, a Ball do Fim do Mundo ocupou o Bar Latino e foi a celebração dos corpos políticos *queer* e de sua resistência enquanto corpos de luta. No evento do Facebook, uma nota de agradecimento:

Comunidade Ballroom é Revolução! É a celebração da diversidade em todas as formas e possibilidades. Resistência que grita nos corpos de pessoas LGBTQI+, pretas, latinas, femininas, masculinas, não-binárias, marginalizadas. A Ball do Fim do Mundo nos mostrou a possibilidade de transformação através da arte, da livre expressão e do afeto. Que essa energia se espalhe e seja a força necessária para alcançarmos mudanças reais e estruturais no sistema opressor no qual vivemos. É tempo de agradecer a cada corpo presente. O apoio de todes é o que mantém esse evento vivo. Parabéns a cada um que subiu no palco e trouxe um pouco da sua luta para o evento. Uma honra receber toda essa diversidade protagonizando o rolê! (BH VOGUE FEVER, 2018, s/p)

Com data marcada para 15 de dezembro de 2018, a festa DENGUE chega a sua última edição, após 5 anos desde que iniciou a primeira *ball* do Brasil, época em que haviam poucos interessados – a maior parte advinda do teatro, como a Cia de teatro *Toda Deseo* que hoje desenvolve a *Gaymada* –, um início despretensioso, sem talvez supor que a cultura do *Vogue* poderia vir a ser de fato uma “febre” na cidade. Como conta, Gui Morais:

(...) Desconstruí-se também, né? Eu acho... quando eu falo do movimento, tem isso, tem um tempo também da coisa e naquela 2013 elas tanto... é que quem duelou na primeira foi Lirão [Lira Ribas], sabe? foi a galera do teatro [...] Lirão, Gabi [Domingues], Will, David Maurity...do vogue tinha um que era o Sunshine e a Maria Tereza que ela foi meio pra ver e ela falou assim “olha não é vogue, mas o que tá acontecendo já é um fenômeno” E eu falei é, também acho e ela “não, mas vamos fazer esse negócio acontecer eu tenho um grupo” e tal falei “vamo”. (MORAIS, 2018, entrevista)

Pude estar presente em várias edições e vibrar junto da potência que é ampliar e performar as existências *queer*, negra e periférica, juntamente com a aproximação da classe média jovem, das mulheres ganhando espaço na disputa, ainda que hajam conflitos de misoginia até hoje, das “montações” cada vez mais elaboradas e não-binárias, das redes e linhas que se formam a partir desses encontros.

No evento da festa, a descrição relembra e celebra seus 5 anos bem vividos por meio das irreverentes e carnavalizadas categorias disputadas, dos Dj’s convidados, das “juradas de ouro”, dos mestres de cerimônia e do lugar que sediou boa parte das edições, vindo à tona uma boa síntese do que de melhor compunha a DENGUE, em seu caráter de deboche, de experimentalismo, de luta, alegria e de congregação das vidas *queer*. No evento do facebook, Guilherme Morais convida:

Agora sim, chegamos ao fim, a última edição da DENGUE ♥
e sera inesquecível, entao vem celebrar nossos 05 anos de muito close bunyta....

👑👑👑👑👑 D E N G U E 👑👑👑👑👑

♥♥♥♥♥♥♥♥ Duelo de Vogue ♥♥♥♥♥♥♥♥

♥♥♥♥♥final de tudo em 2018♥♥♥♥♥

em celebração dos 05 anos da primeira kiki ball do BRASIL
vamos lembrar as melhores categoryasssss então aproveita que ainda da para repetir aquele
look inesquecível também.

the category is:

1 - RUNWAY ★ DECADENTE AVEC ELEGANCE ★ os melhores looks das vogueiras sempre foi os hands made ou feito a mao, papel, cartolina, pokemon card, catuaba, cd's, pipas e por ae vai uma lista inesquecível, então nessa categoria somente para trajes feito a mao e com materiais reciclados ou incomuns, aquele traje criativo.

2 - PEDIDO DE CASAMENTO ★ sim porque ainda da tempo ★ , em 2014 fizemos um casamento coletivo na rua, no mês das noivas na gruta, e na final de 2017 teve casamento bem no começo da ball. Então não podemos deixar de ter essa categoria que ja uniu tantos

casais, aproveita a oportunidade para pedir o amoo em casamento, porque ainda da tempo.

♥

3- EROTISMO PURO ★ FLOOR PERFORMANCE ★ a Dengue Erotica 2017 subiu as temperaturas e fica alucinadas com as performances de mastro e chao, dessa vez queremos um minuto de chao, raba no chao, batekoo no chao, altura maxima de 04 ne amores ♥

4-POMBAGIRISMO ★ LIVRE ★ para vc que dança sem técnica especifica seguindo as vibrações do seu corpo pelo espaço, e tudo começa a gira gira gira..... com muito cuidado com os coleguinhas em volta ♥

5- OLD WAY ★ tudo começou como uma categoria de gênero "lésbica futurista", aperfeiçoamos e virou técnica e para todxs,

6- FEME VOGUE ★ AFEMINDASSSSS NERVOSAS ★ aquele vogue zagua e teile que a gente ja viu bastante, com as melhores do role ne mana, porque todas treinaram muitoooooooo e como toda final vai ter passagem da faixa Miss Dengue 2018, que está sendo fabricada no nordeste pela estilista Morgana Marla!

para participar do duelo, basta se inscrever pelo imbox da pagina [Miss Dengue](#) com nome completo e o nome das categorias que vai participar, tem direito a off, a concorrer a prêmios e o hall da fama da família DENGUE. O duelo começa as 00H em ponto

JURADAS DE OURO

- Cristal Lopez
- Maria Teresa Moreira
- Makayla Sabino (RJ)
- Augusto Follmann (RS)
- Nickary Aycker
- Paula Zaidan Guimarães

+ performance

do trio Lipstick

Makayla Sabino

Augusto Follmann

performance da DRAG ganhadora da Eleganza Future Queens + Trava Elétrica final 2018.

e o line up queridas:

Rafa Mártir - Eleganza

Raquel Parreira Lara - BH Vogue Fever

Sosti Reis - SUPOLOLO

Giovanna Heliodoro - trans preta

Paola Bracho X Petra Von Kant - Duelo de Egos

Door: Nickary Aycker mara oq? vilhoosaaaaaaa

A proposta estética que vem sendo experimentada pela *This is Not*, plataforma de Gui Morais, tanto no que refere à DENGUE, quanto a outras iniciativas performáticas, ao que observo, tem sido a formação da *cena* que mais se aproxima à linguagem da carnavalização, dentro do que foi percorrido durante a pesquisa.

Seu potencial grotesco, enquanto um sistema complexo, exhibe as nervuras do deboche à normatividade e ao sublime, assumindo a vitalidade do baixo corporal que, reivindicando subjetivamente o “direito de ser um monstro” e sua particular beleza, gargalham rasgando qualquer mundo oficial ao criar um mundo radicalmente *outro*, neste, porque assim Guilherme parece entender a própria vida.

A segunda via de mundo, performada aí, parece carnavalizar até o que foi carnavalização em outros tempos, como se nota rapidamente em sua descrição das categorias *voguing*, arreganhando o que estava em abertura, para que caibam mais corpos, para que entrem outros discursos, para que se respire melhor, ainda que efemeramente, no espaço tempo de suspensão que a festa é, no suor da mistura complexa que somos.

Parecem rir nas vísceras abertas do sistema da heteronormatividade e, se a alegria pungente tem em seu brilho o potencial de cegar, é porque ali a política não repousa na estética da opacidade. O brilho é o grito, a beleza tem outros tons que cintilam, não se nasce um monstro, tornam-te. Levanta-te e performa.



IMAGEM 32: Cartaz/colagem e síntese da penúltima festa DENGUE | Fonte: Guilherme Morais



IMAGEM 33: BH VOGUE FEVER – Ball do fim do mundo I | Fonte: Bruna Brandão



IMAGEM 34: BH VOGUE FEVER – Ball do Fim do Mundo II | Fonte: Bruna Brandão

5.3.4 Mistura de duelos

Cada *duelo* é dotado de suas especificidades: dos corpos políticos, dos espaços que ocupam, das estruturas de jogo -- em que as regras são únicas e variam de acordo com a ética de cada agrupamento -- das linguagens -- que se manifestam em sua particularidade desde as gírias até o estilo da indumentária. Além de jogos performativos, são antes *communitas*.

Ao longo da cartografia, ao acompanhar os processos desses jogos performativos, pude perceber a capacidade de hibridização cada vez mais fluida entre eles, como quando ocorreu em novembro de 2016 a DENGUE de RUA, simbiose entre o *Duelo de Mc's* e o *Duelo de Vogue*, duas *communitas* historicamente dotadas de conflitos por performatividade de gênero e de classe, que se uniram em um mesmo jogo na rua Aarão Reis, sinalizando o rompimento e a vontade de diálogo entre as duas manifestações. Guilherme Morais relembra como foi o processo, em seu início:

Já começa meia noite o Duelo, premiação, e depois duas e meia, festa...pau comendo! Sempre toda festa tinha um tema né? Então, por exemplo, no mês de Maio que era o mês das noivas... aí a gente fez o casamento na rua lá na porta da gruta... aí a gente foi, batizou todo mundo. Quem quisesse casar com quantas pessoas quisessem. Teve vários, vários, vários que tava difícil lembrar agora [temas]. Teve festa junina, teve gótico, mas mesmo assim eu sentia falta de juntar com outras turmas mesmo sabe assim? Eu falei: gente a gente tá falando de minoria porque que vai ficar falando cada um da sua né? Quando ao mesmo tempo a gente fala de todas, mas é que é claro que a gente fala pra gente também né? Então como que a gente pode chegar... como que você pode vir aqui e falar pra esses nossos aqui, a gente ir aí e falar pros seus aí e... aí juntar com o Duelo de Mc foi sempre uma conversa longa, porque os meninos toparam de primeira, mas eles nunca sabiam como que a gente ia fazer. Que eles queriam a primeira ideia era fazer primeiro o Duelo de Vogue, depois o Duelo de Mcs e esse era um negócio que eu nunca quis fazer na vida. Eu falava “não gente a gente tem que aprender a fazer junto né? Vamo errar... pode ser ruim...pode ser que as turmas não se conversem, mas é isso um desafio... nós vão ter que fazer”. Aí passou mês, eu falei “ah então nós vamo fazer o seguinte: o rapper vai fazer dupla com um bailarino... que aí que vai ser o negócio!” Primeiro que eles vão ter que conversar...se conhecer né? Aí vai misturar mesmo a turma e aí ao invés “deu” cantar contra o outro rapper, eu vou cantar pela primeira vez a favor de quem tá dançando. Então agora eu não vou te destruir... eu tenho que cantar pra fazer essa dança crescer e essa dança vai me dar movimento pra eu conseguir fazer a rima... e eles “noooooossa aí sim! Legal demais” e virou tudo. Eu acho que é isso que tem que fazer. “Mas tem que convencer os meninos a fazer isso, cê convence?” Eu falei “ó, agora!”

Aí conversamo... conversamo... alguns sim alguns não. Aí tipo a primeira vez foi um grupo meio fechado assim... então a gente conseguiu pedir “pelo amor de Deus”...aí foram seis do Duelo de Mcs, mas que toparam e que depois falaram “nossa isso é muito legal, nunca pensei o rap nesse lugar” e as meninas da dança também, pela primeira vez começaram a ouvir né? Então foi muitio legal! (MORAIS, 2018, entrevista)

Enquanto duas pessoas disputavam a modalidade de dança *Vogue*, outras duas simultaneamente duelavam as rimas. Os votos do público correspondiam à dupla (*MC/Voguer*). Os vencedores foram em 1º lugar: Heleninha Hoitmann (*voguer*) e Barbara Sweet (*Mc*) 2º lugar: Chapinha (*voguer*) e Oreia (*Mc*). O chamado do evento no facebook⁷⁷:

Para vc que nunca animou de ir por ser muito tarde, para vc que nao podia entrar pela idade, para vc que nao pode pagar a entrada, para vc que nao curte lugares fechados, chegou a sua vez de dar aquela pinta conosco
(sim porque agora tamo acompanhadx)

This is not,
Teatro 171 e Família de Rua
apresentam
Pela primeira vez

★★★★★★★DUELO DE VOGUE★★★★★★★

★★★★★★★&★★★★★★★

★★★★★★★ ★DUELO DE MC'S★★★★★★★

♥♥♥♥♥JUNTOS E AO MESMO TEMPO♥♥♥♥♥

Me pergunte como sera?

eu explico: seram formados duplas em sorteio no dia, um mc com um Voguer, e eles iram apresentar juntos contra outra dupla, e assim ate a final....

Por isso e te extrema importancia que os Voguer's se inscrevam com antecedencia para sabermos a quantidade exata de MC'S...

'e um experimento que queremos muito fazer acontecer, entao vem com a gente, estamos abertos a todxs

⁷⁷ Evento disponível em <<https://www.facebook.com/events/117797865550343/>> Acesso em 12 set 2018.

para se inscrever envie mensagem inbox para a página [Miss Dengue](#) desta vez a classificação e livre



IMAGEM 35: Duelo de Vogue / Duelo de Mc's #1 | Fonte: Bruna Brandão

Ainda em 2016, a segunda edição fez parte da programação de encerramento do FIT BH – Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, com a pista de dança montada em cima do viaduto Santa Tereza. Nesta edição os participantes de outras edições foram convidados para duelar e houve o primeiro empate da modalidade entre: Cristal Lopez e Kdu dos Anjos e Lázaro Dos Anjos e Victor Silva De Lima.

Simultaneamente, a Funarte havia sido ocupada por artistas e ativistas de movimentos culturais da cidade após o início do golpe que destituiu a Presidenta Dilma Rousseff e iniciou a “era Temer”, após a posse do vice Pemedebista, e, com isso, a edição *Duelo de Vogue / Duelo de Mc's* para o FIT-BH teve um caráter político explícito engrossando a *hashtag* “Fora Temer”. Após a disputa,

houve uma marcha até a Funarte e lá continuaram o “*after*”, como conta a descrição do evento⁷⁸:

This is not e Família de Rua
apresentam

👑👑👑👑 D E N G U E de Rua 👑👑👑👑

DOMINGO DIA 29
de 16h Sobre o Viado adulto do Santa Tereza

★★★★★DUELO DE VOGUE★★★★★
★★★★★&★★★★★
★★★★★ ★DUELO DE MC'S★★★★★
♥♥♥♥JUNTxs E AO MESMO TEMPO♥♥♥♥

a runway nao sera competitiva, qualquer pessoa podera participar, SAIA DE CASA FABULOSAAAA, VEM OCUPAR SEM TEMER, lembrando do tema dessa edy cao especial #foratemer #foracunha #machistasnaopassaram #racistasnaopassaram #vaiterluta #temerjamais #naovaiterhomofobia #mulheresnaluta #lgbtналuta ...

Apenas nessa edicao nao havera pre inscricao, os voguer's e os mc's serao participantes convidados, que ja vem participando do evento a um tempo...

os dueladores gladiadores seram:
André Lopes Salgueiro - Gal Costa
Cristal Lopez -Diva Miss dengue 2014
Gui Augusto -bala perdida
Guilherme Soares Ribeiro - Sunshine
Helena Gondim - Heleninha Hotima
Lázaro Dos Anjos - chapinha (bicampea intergalatica dengue)
Matheus Brisola - Brii
Paola Bracho - Miss dengue 2015

Me pergunte como sera?
eu explico: seram formados duplas, um mc com um Voguer, e eles iram apresentar juntos contra outra dupla, e assim ate a final, premiando uma unica dupla de mc e de Voguer o duelo contara com uma banca da Família de Rua e do trio Lipstick

a primeira juncao, foi mara oq? vilhoosaa: confira aqui:

e vai ter marcha das montadas de after ate a Funarte MG Ocupada <3

O *after* “Montadxs pela democracia e pela diversidade” foi uma iniciativa coletiva que mobilizou artistas, coletivos e bloco de carnaval com pautas LGBTIQ’s na cidade -- *This is not*, *Coletivo Montarya*, *Bloco Corte Devassa*, e *Miss* *Dengue* --

a partir da ideia da “montação” como ato estético-político, afim de “afeminalizar”

⁷⁸ Evento disponível em: < <https://www.dancedeets.com/events/973896885981263/dengue-de-rua-duelo-de-voque-com-duelo-de-mcs>> Acesso em 12 de Set 2018.

a capital mineira e criar a ponte entre os dois acontecimentos, a Funarte Ocupada e os *Duelos de Vogue e Mc's* no FIT BH, unificadas no #foratemer, como mostra a descrição do evento:⁷⁹

This is not, Coletivo Montarya, Bloco Corte Devassa, e Miss Dengue

convida geral para sairmo fabulosasssssss e mara oq? vilhosaaaaaasssssss nas ruas de BH, nesse fim de tarde de domingo depois de fariasssss atividadessssssss para purpurinar e afeminalizar essa capital, mais croquetes e menos coxinhas.....

o percurso sera saindo as 18h do viaduto santa tereza (ocupacao do festival) ate a Funarte MG Ocupada em um desfile de muito mias de 5 minutos de beleza

quer esquentar vem cunoz no viaduto santa tereza esse dia sera fechado pelo festival com varias atividades, como batalha do passinho ♥ , trajeto do afeto ♥ entre outros com entrada gratuita ♥

esse mesmo dia as 13h, havera gratuitamente oficina de montarya com o Coletivo Montarya as 16h havera DENGUE de Rua "Duelo de Vogue com Duelo de MC's" as 17h comeca o cortejo da Bloco Corte Devassa e no dia anterior dia 28 tem gaymada - se liga ♥

e depois marcharemos sentido Funarte pelo centro ♥ venha fabulosa porque nao vamos temer #foratemer #foracunha #forabancadaevangelica #vaiterluta #mulheresnaluta#lgbtналuta #monta dxsnaluta

kiridas viemos para ficar

Outro exemplo da hibridação que vem acontecendo anualmente é o *Arraiá da Favelinha* organizado pelo *Mc* e articulador cultural Kdu dos Anjos que gesta o *La na Favelinha*, centro cultural que cultiva, entre outras ações, a “disputa nervosa” do *Duelo de Passinhos* no Aglomerado da Serra. Em 2017 o evento no facebook continha a descrição:

É O ARRAIÁ???
DA FAVELINHA!!!

Com bastante orgulho caipira convidamos nossxs familiares, amigxs e parceirxs para a 3ª Edição do Arraiá da Favelinha! No sábado 24/06, às 18h aqui no Centro Cultural Lá da Favelinha!

⁷⁹ Evento disponível em:< <https://www.facebook.com/events/1742759172604317/> > Acesso em 12 Set 2018.

Com as atrações:

- Formação de Quadrilha
- Lambuza Favelinha - caldos, canjica, doces e biscoitos
- Sorteio da Rifa
- Bingo - dezenas de premios

é mais... a fusão das baladas dançantes mais balancê da cidade:

👑👑👑👑👑 D E N G U E 👑👑 NERVOSA👑👑👑👑👑

Nas Categorias:

- 1-Runway
- 2- Salta a Franga e pula a fuguera yaya.....
- 3- Batalha do Passinho
- 4 - Duelo de Vogue

e mais :
muito FORA TEMER
+

performances do trio Lipstick ♥♥
e do grupo Passistas Dancy ♥♥

dj: Gui Morais
Guto Borges
e convidadxs

As barracas são montadas na rua Dr. Argemiro Rezende Costa, em frente ao *Centro Cultural Na favelinha*, que é fechada para carros e recebe cerca de duas mil pessoas que passam pela festa junina no Aglomerado da Serra. Entre as tradicionais barracas de pescaria, correio elegante, bingo com prendas dos comerciantes locais, uma programação intensa que abarca a diversidade, com apoio da comunidade, como comenta a jornalista Juliana Silveira, após entrevista com Kdu dos Anjos, em matéria para o portal Jornalistas Livres:

A programação foi intensa. Duelo de vogue, disputa de passinho de funk e uma quadrilha muito bem ensaiada, sob o comando do gestor do Centro Cultural e MC Kdu dos Anjos. O figurino impecável é fruto de uma ação do fundador da marca "Trash", Dill dias, e os designers de moda David Souza e Arthur Malta, que reaproveitaram roupas do "Bazar da Favelinha" para criar uma coleção caipira/chique para ninguém colocar defeito. "O 'arraiaí' é a festa que mais envolve a comunidade. Foram 40 dançarinos ensaiando por dois meses na rua, o que ajuda na divulgação. E, trazer a Dengue (duelo de vogue) pra cá é ótimo para quebrar alguns preconceitos, principalmente relacionados à homofobia", destaca Kdu. (SILVEIRA, 2017, s/p)

Em 2018, na 4ª Edição do *Arraiá da Favelinha*, Kdu dos Anjos enquanto Mestre de Cerimônias juntamente com a DJ Paola Bracho, nome *dragqueen* de um dos articuladores do *Duelo de Vogue*, apresentaram a “disputa nervosa” entre bailarinos de ambas modalidades, divulgando o *Duelo de Vogue* na comunidade durante a festa junina e depois puxando a “formação de quadrilha”, brincando com a dança tradicional junina misturada ao ritmo do *funk*.

Em meio às brincadeiras das narrativas dos mestres de cerimônia, havia a repetição da mensagem de convívio das diferenças e sobretudo de acolhimento das vidas LGBTIQ's no Aglomerado da Serra.

5.4 A gaymada da Toda Deseo: carnavandalização

“A revolução será debochada” Ju Abreu

Se o *brincar de tomar lugar* é uma das formas que assume o *jogo performativo*, a *gaymada* proposta pelo grupo de teatro Toda Deseo vem tomando para si, efemeramente, não só os lugares de que brinca. Ao ocupar o imaginário e o tempo diurno com os corpos que são invisibilizados na noite, como uma condição dada à marginalidade, ali a temporalidade é, sobretudo, praticada enquanto um dado performativo. *Brincar de tomar o tempo* como prática estético-subversiva.

Essa necessidade em pensar o tempo do acontecimento como parte do discurso de ocupação pelo jogo, trazer à luz do dia os corpos *queer* da *cena travesti*, a que se refere Rafael Lucas Bacelar, veio em decorrência de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), na formação de nível superior em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2013.



IMAGEM 36: *No soy un maricón* | Fonte: Sou BH

Desde o início, havia o intuito em romper com as estruturas clássicas do fazer teatral e dos limites espaciais da Universidade e a partir do interesse em dialogar com os corpos das transexuais e travestis que atuavam na cena noturna, a discutir a performatividade de gênero e a *performance art* em seu espetáculo. O ator e diretor se aproximou das festas e casas de shows, do que

chamou de *cena travesti*, para compor o espetáculo-festa *No soy um maricón*, como conta:

A gente surgiu em 2013 com o projeto de conclusão da federal. E eu queria fazer alguma coisa que rompesse com as barreiras dentro da universidade, não queria que fosse na Universidade, não queria que fosse dentro do teatro. Então desde já a gente inicia um projeto que queria romper com a estrutura clássica do teatro. Nada muito novo, né se a gente pega as experiências das décadas de 60. Então qual era a minha questão? Era trazer pra cena a temática trans. Então...como um processo de pesquisa a gente foi até essas figuras [...] Eu queria fazer um espetáculo que fosse um espetáculo-festa. Então o *No soy un maricón*, a gente intitula como um espetáculo-festa. Porque a gente foi atrás das meninas... E a minha tentativa era de analisar a performatividade de gênero e a performance. Aí eu fui atrás de casas de shows, onde seria mais possível né? São poucas as artistas travestis e transexuais que trabalham com rua ou que trabalham com performance aqui em BH fora do limite da casa de shows. Daí fomos até elas e surgiu um termo dentro da pesquisa que era *cena travesti*. Que era a tentativa de analisar se existia dentro dessa espécie de criação algo que fosse específico desse tipo de fazer teatral, de fazer artístico. Aí a gente identificou uma série de coisas e tentou fazer essa aproximação entre a performatividade de gênero no sentido dessas teorias que vão analisar o gênero como construção social, política; o corpo como transformação e a performance que também traz esse lugar da vida, arte e vida friccionados. E aí surgiu o espetáculo *No soy un maricón*, o espetáculo festa. E por que uma festa? Primeiro porque a gente ia fazer *pocket shows*, porque tem a ver com a estrutura da cena travesti, as meninas fazem *pocket show* nessas casas de show. (BACELAR, 2016, s/p)

A festa como um componente formal do espetáculo *No Soy um Maricón*, parece ser também o elemento central da dramaturgia, à medida que constrói um aparato cênico que, para além do texto dramático, possibilita uma experiência de linguagem próprio à festa: o da sensorialidade.

Essa relação mais aproximada entre atores e o público, em uma estrutura teatral não convencional e que se abre à vivência radical dos encontros – poder beber juntos, comer juntos, transitar de um lado a outro, sentir os cheiros todos: perfumes, suores, álcool, fumaça, ou se esbarrar, tocar, sentir – dada a proximidade – torna o que se chama de “espetáculo-festa” uma experiência de contato e intimidade. Nesse caso, a intimidade também se refere, como mencionou Rafael Lucas Bacelar, na fricção entre arte e vida.

E é dessa fricção que o movimento de aproximação da cena travesti passou de fonte de pesquisa para encontros práticos e ações performáticas na *Todo Deseo*, como o *chá das primas* e a *gaymada*. Havia em *No soy um Maricón*

o lugar protegido na ação teatral em espaços de apresentação como casas de festa e teatros, em um distanciamento que, inicialmente, passa por questões de classe entre as LGBT envolvidas. Os acessos e as fragilidades referentes à manutenção da vida são muito distantes entre os atores da Cia e as travestis das casas de shows, sabemos.

Durante o espetáculo, articulavam-se discursos de denúncia, abrindo pequenas frestas no “humor extravagante” do estilo cabaré para falar de realidades outras, de vidas violentadas, como em nenhum outro país do mundo, vidas travestis e transexuais brasileiras. Descolado do “submundo” de que foi fonte, o espetáculo inicialmente transitou por lugares em que a intelectualidade artística acessa, e é interessante lembrar que teve sua estreia após iniciadas as jornadas de junho de 2013, ainda reverberando manifestações pela cidade. Marcos Coletta, da Cia. Quatro los cinco, elaborou a seguinte crítica, aqui recortada:

“No soy un maricón” é um manifesto cênico que substitui o panfleto sisudo pela música contagiante, pelas coreografias, pela interpretação histriônica e caricata, pela sensualidade e provocação. Impossível não nos remetermos ao lendário grupo Dzi Croquettes que nos anos 70 se tornaram um ícone da contracultura com suas performances rebeldes e inteligentes. Os corpos andróginos e performáticos dos artistas de Toda Deseo ressoam como um grito de protesto em favor da liberdade, da dignidade e da valorização do ser humano, seja ele o que for. Inseridas em um meio de alto nível cultural e intelectual, as figuras trans de “No soy un maricón” se descolam da ideia de submundo e atingem outro patamar, rompem preconceitos artísticos (show de trans é espetáculo teatral?) e dialogam com um espectador que talvez não frequente as boates de travesti ou as ruas onde muitos destes se prostituem, aproximando-se de um público protegido da violência e da precariedade que permeiam suas vidas. Em dado momento, o humor extravagante dá lugar a denúncias reais e diretas contra a violência a travestis e transexuais, mas que logo devolvem o lugar para a festa, como se a regra ainda fosse o entretenimento acima de qualquer coisa – espelho de uma sociedade que se diverte com a Drag na tevê enquanto reprime seus próprios filhos homossexuais, espanca um travesti na rua e lava as mãos nos confetes da folia. (COLETTA, 2013, s/p)

Lavar as mãos nos confetes da folia é, sem dúvida, um dos perigos iminentes à estética da alegria e da política da festa, porque historicamente temos um legado televisivo, e também teatral, que sabe como vender o riso dos opressores sobre os oprimidos, e cria assim, uma enraizada predisposição para

rir *de*, não permitindo o rir *com* das carnavalizações, que propõem a subversão de poderes do riso no jogo entre o subalterno e o hegemônico.

Atentos à necessidade de ampliar o campo de atuação e fricção entre arte e vida, após esse contato mais íntimo com as realidades das travestis e transexuais das casas de shows, perceberem aí a questão sobre o tempo da noite como o tempo de suas sobrevivências, tanto pelo trabalho na vida noturna, quanto por estigma. Com isso, mobilizaram-se para organizar um encontro diurno no espaço da praça Floriano Peixoto, o *chá das primas*, e entre conversas, comes e bebes, surgiria as primeiras pistas para a *gaymada*. Bacelar conta sobre o encontro:

E depois de muita discussão a gente falou: gente, o nosso trabalho precisa ser maior. Pra que a gente faça com que as meninas não fiquem só a noite, a gente precisa trazer elas – não trazer no sentido que elas não estejam – mas artisticamente poder ampliar a possibilidade de relação delas com o espaço da manhã e da tarde. Aí a gente pensou em fazer alguma coisa de manhã ou de tarde. A gente criou o *chá das primas*, que foi um encontro que a gente convidava as pessoas pra irem na praça Floriano Peixoto, pra fazer um chá e ficar conversando sobre a temática...aí foram algumas pessoas e no chá a gente levou café, levou biscoito, e ficava ali conversando sobre as nossas vidas, sobre as nossas experiências LGBTQI's né. É..e aí dentre as nossas conversas, a gente falou “vamo fazer uma ação em conjunto”, porque a nossa ideia era, não só conversar sobre, mas decidir em conjunto com aquelas pessoas que estavam ali, uma ação que a gente pudesse fazer compartilhada e participativa. E aí depois de muita conversa veio a *gaymada*, que não é um jogo que a gente inventou. A gente não tem, a gente não consegue definir historicamente quando começou. A *gaymada* ela acontece, mas num dos vídeos do YouTube a gente tem aí uma data de que isso já deve ter acontecido há pelo menos 10 anos atrás, acho que no Nordeste. E aí a gente falou: “nó, que massa, vamo fazer então um campeonato de *gaymada*”. Ao invés de ser só um treinamentozinho... como a gente é um grupo de teatro, uma cia de teatro, então não pode ser só isso. Vamo criar uma estrutura onde as pessoas possam participar de novo de uma performance coletiva, colaborativa e participativa, assim como é em *No soy un maricón*, só que dessa vez mais efetiva. (BACELAR, 2016, s/p)

Dessa maneira, a estrutura da performance coletiva foi ganhando corpo até a *Toda Deseo* lançar o Campeonato Interdrag de Gaymada, carnavalizando a estrutura do tradicional jogo da queimada. Geralmente oito times disputam o jogo, mediado por uma juíza *dragqueen*. Nos intervalos, as líderes de torcida, atores e atrizes da *Toda Deseo*, “montadas” e coreografadas fazem suas performances no embalo da Dj Confusa, Ju Abreu. Pessoas de todas as idades,

gêneros e cores participam do jogo, inscrevendo-se espontaneamente no dia, ou configurando um time de antemão.

O primeiro Campeonato Interdrag de Gaymada começou como uma ocupação na praça Floriano Peixoto em 2015, chamando as LGBT's para a luz do dia, em busca de uma socialização que partilhasse o afeto entre seus pares. A “loira” que recebia as inscrições, David Maurity, cadastrou times como Gayxas, Pokemonas e TFM (Tradicional família mineira) e, antes que as partidas começassem, foi proposto um alongamento coletivo e aberto a todos, incluindo famílias, crianças e idosos que se juntaram para ver o acontecimento.

Logo após o alongamento, as “primas” montadas da *Toda Deseo* – Ronny Stevens, David Mauruty e Rafael Lucas Bacelar – juntamente à Cristal Lopes, que viria a ser a Rainha do Vogue, abriram a temporada de performances que só viria a ganhar mais e mais adeptos ao jogo e visibilidade para a causa. Hoje a *Toda deseo* é composta por Akner Gustavson, David Maurity, Érica Hoffmann, Ju Abreu, Rafael Lucas Bacelar, Ronny Stevens e Thales Brener Ventura e contam com colaboração dos artistas convidados: Idylla Silmarovi, Lui Rodrigues e Nickary Aycker.

Rafael Lucas Bacelar conta sobre a primeira gaymada e sobre a relação de subversão com a queimada, jogo que traz consigo um estigma de gênero:

Todas as pessoas que jogam a gaymada – o mais lindo – é que as pessoas passam pela experiência, que é uma experiencia de troca, uma experiência de opressão, porque a queimada na escola era um jogo de pessoas oprimidos...mulheres, que aí eu nem preciso dizer, sempre sofreram opressão... nunca foi um jogo real de escola, ele era sempre marginalizado, quem não jogava vôlei, não jogava futebol...jogava peteca e... queimada. E homens não jogavam queimada. Eram poucos os homens que jogavam queimada. Em todas as experiências, no *Chá das primas* foi interessante ver, que era uma realidade comum a todo mundo, que eram as bichas que jogavam, as sapatonas, as mulheres e vez em quando um homem mais aberto, porque era divertido de brincar...então de alguma forma é um jogo de oprimidos e a experiência de se colocar ali junto com pessoas oprimidas, de colocar Cristal pra fazer a “fechação”, de olhar praquela mulher negra, travesti, de dar voz pra ela, deixar... a primeira gaymada foi linda, a Cristal dublou *Freedom*... nossa, o vídeo disso é a coisa mais linda do mundo! Porque as famílias, as crianças, batendo palma e sorrindo até a orelha, de tipo: “olha que lindo, olha que lindo”, mostrando que travesti não é só o lugar da prostituição, as meninas também fazem outras coisas, elas convivem com o mundo... (BACELAR, 2018,s/p)



IMAGEM 37: Líderes de torcida e Cristal Lopes | Fonte: Gaymada



IMAGEM 38: Ed Marte e Líderes de torcida | Fonte: Gaymada

A relação com a festa foi atualizada com sucesso. Além do próprio jogo performativo propor um estado de *corpo em festa*, de uma ordem “manifestativa”, dado o “desprendimento da alegria” desse estado de festa no corpo, produzido pelo jogo, pela montagem, música, dança, pelo entusiasmo das “líderes de torcida”, pela bebida e pela sensação de partilhar o espaço da rua e o tempo do dia, tudo junto e misturado, formando a efervescência que é essa espécie de carnaval, de que fala Bacelar:

A gaymada além de ser uma brincadeira, além de ser um jogo, além de ser da ordem do político, da ordem do manifestativo, a gente também traz o lugar da festa. As pessoas que tão ali elas vão beber, elas podem fumar, elas podem dançar. Sempre que acaba a gaymada – a gente brinca né? A gaymada não acaba, ela vira uma LGBtrônica – porque depois de tudo aquilo ali a gente ainda incorpora essa felicidade, esse desprendimento da alegria a partir da festa...quem não jogou vai poder brincar, vai poder dançar, vai poder curtir aquele momento ali que é o momento de confraternização depois do jogo, é uma espécie de carnaval depois da gaymada né? A gaymada ela é extremamente “carnavandalizada”. (BACELAR, 2016, s/p)

“Carnavandalizar” brinca com as ações de carnavalizar e vandalizar, na natureza do deboche político, que aqui ri da heteronormatividade, ao mesmo tempo que a convida a jogar. Convida a desconstruir os próprios vícios, em função de habitarem uma fronteira muito rígida sobre suas identidades.

Parece que “carnavandalizar” seria isso, vandalizar com alegria, produzir um outro mundo sem necessariamente destruir este, ainda que o quisesse, convidando a experimentar outras possibilidades de identificação. Parece ser da ordem das *estratégias da alegria*, que faz partilhar os afetos alegres em função da necessidade em mostrar ou preservar suas sobrevivências, mas que não são necessariamente embates diretos ao poder, são modos de restauração, como nas carnavalizações medievais.

A *gaymada* seria talvez o que de mais estético um jogo performativo pudesse alcançar, por ser pretendida como performance, o que evidencia aspectos rituais, tanto pela repetição que estrutura um imaginário próprio com uma estética comum, quanto pela preparação cada vez mais apurada para “entrar em cena”, maquiarse, vestirse, caracterizarse para o jogo, travestindo-se ou misturando os signos das produções de gênero. Vieram para confundir.

Aqui, como nos *duelos*, não se trata de um campo de suavidades, mas de intensidades inerentes ao jogo de competição. Nesse campo de intensidades há agressividade, contradições, rivalidade – para além da competição e dos competidores – e nem sempre uma relação de acolhimento, como no centro de Curitiba, quando atiraram uma pedra em direção ao público da *gaymada* e acertaram um professor que a assistia, em uma edição do Festival de Curitiba em abril de 2017. Os afetos da rua não são previsíveis e em tempos em que o discurso conservador ganha cada vez mais tônica e identificação, os perigos tomam forma de ação.

O segundo Campeonato Interdrag de Gaymada fez parte da Virada Cultural de Belo Horizonte e o terceiro aconteceu na *Praia da Estação*, em outubro de 2015, no dia das crianças. Uma segunda feira de sol, dia de praia no asfalto quente. Foi uma *Praia* diferente e pareceu marcar uma nova etapa pelas que viriam. Além da *gaymada*, que ocupou parte da praça, haviam diversas iniciativas espontâneas coabitando entre si. Uma roda de funk com caixinha de som, uma roda de pagode com instrumentos, alunos do movimento Fica Valores⁸⁰ manifestando com seu estandarte, ensaios de carnaval, muita *catuaba* e um caminhão pipa.

Foi a primeira vez que fui à *gaymada* e fiquei surpresa pela seriedade envolvida no jogo. Apesar da brincadeira toda, as pessoas já se envolviam de maneira muito intensa e tomavam para si o protagonismo ao performarem durante o jogo. Estavam jogando e também sendo assistidas e isso muda, evidentemente, a postura de quem joga. Não são apenas jogadores, ali são também performers. Jogar, deixar ver, ser visto – à luz do dia. Era a terceira edição e os participantes assimilaram completamente a proposta performativa da *Toda Deseo*.

Haviam *drags*, *banhistas*, times caracterizados, comemorações coreografadas, *glitter*, muito *glitter*! A memória sobre esse dia é de uma alegria

⁸⁰ Movimento que surgiu para defender a permanência do programa Valores de Minas que atende jovens entre 14 e 24 anos desde 2005 em Belo Horizonte, oferecendo cursos em formação artística. O programa é um dos núcleos do PlugMinas, sob gestão da Secretaria de Educação de Minas Gerais.

solar imensa, de um amarelo intenso. Gente suando e torcendo muito, boladas fortes, jogos rápidos. Um sol generoso. No evento do facebook, o chamado:

SIM! SIM! SIM!

3ª edição do evento mais FECHATIVO das alterosas vem chegando com muito SOL na cara, filtro solar, canga, biquinho, sunga e isopor LOTADO de CATUABA!

A próxima GAYMADA vai ser pra deitar no cimento, BRASEEEEL! BORA COLAR NAXXX PRIMAXXX DIA 12 DE OUTUBRO, FERIAAAAADO pra brincar e falar de diversidade.

VAMOS OCUPAR A PRAIA DA ESTAÇÃO!

E ATENÇÃO: OS TIMES DEVERÃO SER INSCRITOS NA HORA!

VAI SER BABADO, VIADA!

VAMOS NOS MONTAR, BRASIL! VAMOS PRA RUA!

Vamos sair dos nossos banheiros, salas ou quartos e levar toda a maquilage pra Praia da Estação! De preferência usando base com protetor, pq néééééé? Que tal mostrarmos AOS CARETAS, HOMOFÓBICOS, LESBÓFICOS, TRANSFÓBICOS essa magia maravilhosa da montagem em plena luz do dia?

DIA DAS CREYONÇAS + PRAIA DA ESTAÇÃO + TODA DESEO = CATUABA BABADO CONFUSÃO E GRYTARIA!

BORAAAAA!

Aqui vemos o jogo performativo sendo detonado por um grupo de teatro que assume a forma pós-dramática para pôr em questão outras vias da representação, mais próximas ao jogo das identidades e identificações. O fio em tensão entre a *performance art* (ou o *happening*) e a performatividade de gênero movimentando a praça pública, parece compor camadas que falam sobre o percurso que venho observado sobre os movimentos e festas pós *Praia da Estação*.

Inicialmente, as narrativas partem de observações e reivindicações sobre o uso social dos espaços, como na *Praia da Estação*, firmando-se como um movimento de contingências sobre o direito à cidade, sobre pensar “a cidade que queremos”, e que recentemente, vem somando-se e tomando corpo aos discursos chamados de “identitários”, ou ainda, vão tomando espaços os corpos não-hegemônicos.

Desse modo, o direito à cidade ganha contornos e vozes que, *brincando de tomar lugar*, vem construindo linhas de ações e pautas mais específicas, e ainda assim, convivem nos mesmos espaços e constroem estéticas muito distintas, mas que partilham a linguagem efêmera da festa e/ou do jogo, de uma alegria constitutiva.

Isso é o que observo no exemplo da *Praia da Estação + gaymada*, em que por meio de um rito que reivindica a ocupação desburocratizada e democrática das praças da cidade, como a *Praia* em seu início, são sobrepostas outras camadas de manifestações, outras narrativas que também falam sobre o uso social dos espaços, mas que adicionam questões específicas sobre as identidades e manifestações que acontecem independentes da *Praia*.

No caso da *gaymada*, além da própria reivindicação comum à *Praia*, porque, nesse caso, acontece em seu interior, a tônica forte se manifesta sobre a ocupação de *corpos queer* à luz do dia, e o fazem pelo jogo, pela performance, pela substância da alegria, assim como na *Praia da Estação*.

No entanto, enquanto jogo performativo, a *gaymada* estabelece um ritual estruturado com início, meio e fim, onde existem ganhadores e todas as características mais formais de uma competição, com regras evidentes, e também como uma encenação aberta e pactuada pela participação.

O sucesso e o fracasso, ou como em Austin, o status “feliz” ou “infeliz” como parâmetro, não são definidos pelo resultado final da competição, como em uma partida olímpica, mas talvez pelo nível de participação performativa dos jogadores. Pelo pacto entre jogo e performatividade, que assume uma forma visível nos gestos e nas “montações” dos jogadores e no grau de euforia e inúmeras formas de resposta do público.

Arrisco dizer que no acontecimento da *Praia da Estação + Gaymada* existe um jogo performativo (*gaymada*) no interior de uma performance-festa

(*Praia*), ao lado de outras in-fest/ações, que partilham clandestinamente o espaço comum da praça e agem na produção efêmera e, em microescala, da cidade *heterotópica* do carnaval, seu momento de maior expansão e retroalimentação estética, difusão e conflito. Foucault, acerca do conceito de heterotopia, diz:

Há também, e isto provavelmente em toda cultura, em toda civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na constituição mesma da sociedade, e que são algo como counter-sites/ contra-sites, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os lugares reais, todos os outros lugares reais que se pode encontrar no interior da cultura, são simultaneamente representados, contestados e invertidos; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam efetivamente localizáveis. Uma vez que estes lugares são completamente diferentes de todos os outros lugares que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei HETEROTOPIAS, por oposição às utopias; eu acredito que entre as utopias e estes outros lugares, estas heterotopias, poderia haver uma espécie de mistura, intermediária, que seria o espelho. O espelho é, acima de tudo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. (FOUCAULT, 1984, p. 46-49)

Foucault descreve ainda, de modo poético, que as crianças conhecem perfeitamente essas utopias localizáveis (2013, p.20). A *heterotopia* da festa, como acontecimento de um tempo precário, porque limitado, que justapõe em um único lugar real, espaços que por vezes são incompatíveis e contraditórios. Parece falar de uma espécie de bricolagem temporária que vai se formando aos poucos, como palimpsestos, a partir dos pequenos rasgos e superposições de camadas como nas pequenas in-fest/ações – *gaymada*, duelos, *praias*, festas das *cenar*, ensaios de blocos, *saraus* (...) – que ao longo dos anos, ora são estranhas umas as outras, ora se justapõem, coexistindo no tempo real e precário do acontecimento performativo, em lugares que geralmente não são próprios aos usos que adquirem, e por isso tensionam seus limites. Sobre a heterotopia no modo da festa, Foucault descreve:

Em oposição a estas heterotopias, que estão ligadas à acumulação do tempo, há aquelas ligadas, pelo contrário, ao tempo em seu mais rápido, transitório e precário aspecto, no modo da festa (festival). São heterotopias não mais eternas, mas completamente temporárias (chroniques). Como, por exemplo, são as feiras, estes maravilhosos lugares vazios fora das cidades que se lotam uma ou duas vezes por ano com stands, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpente, adivinhadores. (FOUCAULT, 1984, p. 46-49)

A *gaymada*, nesse exemplo, acontece no interior da *Praia*, independente dela. Acontece, ao mesmo tempo que dentro, justaposta, compõe nela uma forma de tessitura que é também a partir do imaginário que destampou (espelhamento), mas que vai muito além de suas primeiras pautas (o espelho). O que partilham é o jogo enquanto festa performativa e seu modo temporário de ocupar a cidade. A carnavalização, ou o seu imaginário espiralar, reverbera para além do tempo determinado da festa, evidente na estética da “carnavandalização” da *Toda Deseo*, ou em outros espelhamentos da *cena*.

“Lavar as mãos nos confetes da folia”, como pontuou a crítica de Marcos Coletta, o risco sobre o ofuscamento da visão pelo brilho no país do carnaval. Mas “Gente é pra brilhar” e é preciso lembrar do resto da canção. Dá-se sempre um jeito de capturar a estética da alegria para domá-la, até que seja apenas mais um belo bordão a se repetir.

Não porque ela é ingênua e se deixa ir facilmente, mas porque é frágil demais para que não possa sucumbir aos sistemas mais vulgares quando, precárias, riem na cara do perigo, porque imersas ao regime das sobrevivências. E porque o brilho é irresistível.

6. Gente é pra brilhar

6.1. solar

Brilhar pra sempre,
brilhar como um farol,
brilhar com brilho eterno,
gente é pra brilhar,
que tudo o mais vá pro inferno,
este é o meu slogan
e o do sol

V. Maiakovski
(Tradução de Augusto de Campos)

Enquanto trabalhava arduamente a fazer cartazes para o governo soviético após a Revolução de Outubro de 1917, pela Agência Telegráfica Russa (ROSTA), que tinha a finalidade de informar a população analfabeta, Maiakovski compôs o famoso poema “A aventura insólita que viveu V. Maiakovski quando de sua estada na datcha”. Neste poema, trava um ousado *tête-à-tête* com o sol, que nada fazia enquanto o poeta trabalha braçalmente para a revolução proletária, e ficava apenas a “vagar entre as nuvens”, como a afrontá-lo com seu ócio dourado.

Injuriado, o poeta ousou convidar o sol, antropomorfo, a tomar um chá em sua datcha, no campo. Sem acreditar e sem querer mostrar seu susto, o poeta recebe o sol na datcha, que o exorta: “Tu me chamaste? Manda vir o chá, poeta, manda vir a geleia!” Atiçado, manda o sol se sentar, grita com ele. Com medo, Maiakovski recua e consegue conversar calmamente com o astro.

O que eu inventei! Estou perdido!
Para mim, de boa vontade,
ele mesmo,
abrindo seus largos passos-raios
vem à terra.
Quero não mostrar meu susto
e dou uns passos para trás.
Seus olhos já estão no jardim.
Já está atravessando o jardim.
Pelos postigos, pelas portas,
pelas frestas entrando,
a massa do sol desaba,
irrompe;
reconduzindo o fôlego
disse com voz de baixo:

'Eu rechaço meus fogos
pela primeira vez desde a criação'.
'Tu me chamaste? Manda vir o chá,
poeta, manda vir a geleia!'
com lágrimas nos olhos devido ao calor

eu perdi a cabeça
e [disse] a ele – [olhando] para o samovar:
'E então, astro, senta!'
O diabo atçou minha ousadia
a gritar com ele, – e eu, confuso
sentei no cantinho do banco
com medo que a coisa fosse piorar.
Mas uma estranha claridade do sol
emanou – e esquecendo
qualquer solenidade, sento a falar
com o astro calmamente.

O sol frente ao poeta. Maiakovski torna a reclamar sobre o trabalho pesado na datcha, pela ROSTA que aos poucos o devora e, como num duelo, o sol desafia o poeta a brilhar, se o é assim tão fácil. O desafia a raiar e cantar, brilhar a toda, no mundo de trastes cinzentos.

Disso, daquilo, falo eu,
de como a ROSTA me comeu a mordidas
e o sol: 'Bem, não te aflijas,
olha para as coisas simplesmente!
Ou pensas que é fácil para mim brilhar? Vamos, experimenta!
E aí vais – é preciso ir,
vais e brilhas, ao mesmo tempo!'
'Vamos, poeta,
vamos raiar, vamos cantar
no mundo de trastes cinzentos.
Eu, sol, verterei o que é meu,
e tu, o que é teu, os versos'.
A parede das trevas,
a prisão da noite,
sob o sol caíram, ambas,
De versos e luzes uma profusão
brilhe a toda!

O poeta não deseja o trabalho árduo da revolução e, como o sol, deseja brilhar. Brilhar em uma profusão de versos, a fazer cair a parede das trevas e a prisão da noite. Ir e brilhar ao mesmo tempo, o sol com seu ofício, Maiakovski como poeta "iluminado". Conclui então, seu lema comum ao sol, na *intradução*

de Augusto de Campos: Brilhar pra sempre / brilhar como um farol / brilhar com brilho eterno / gente é pra brilhar / que tudo o mais vá pro inferno.

Augusto de Campos compõe um vídeopoema a partir do “sol de Maiakovski” como a um *ready-made*. Em sua *intradução* antropofágica, justapõe as temporalidades e culturas, numa bricolagem entre Maiakovski, Caetano Veloso e Roberto Carlos. Nessa ordem: brilhar pra sempre / gente é pra brilhar / que tudo o mais vá pro inferno. Revolução Russa, tropicália e jovem guarda. Torna-se, além de um projeto coletivo, um poema fora do poema, em *hiperlinks* que distendem temporalidades e historicidades, inclusive conflitantes, como a relação tropicália-jovem guarda.

É que, para Augusto de Campos (2005), o que havia de mais interessante na poesia brasileira nos tempos da Ditadura Militar não estava propriamente nos livros, mas podia ser ouvida nas canções dos discos que, como a exemplo do movimento tropicalista, produzia uma proliferação de imagens, com “letras longas e complexas”, sem necessariamente um refrão.

É na bricolagem entre o pop americano, as tradições brasileiras, das figuras eróticas, psicodélicas, o labirinto de significantes, das alegorias do subdesenvolvimento, um surrealismo chinfrim, do *kitsch*, como propunha Caetano Veloso, que vinha sendo construída a poética selvática do *Tropicalismo*.

Em seu ensaio “Caetano Veloso: negações e dissipações de um compositor”, Amador Ribeiro Neto (2001) tece a relação entre a obra do cantor tropicalista e o neobarroco, apoiando-se na teoria do poeta, ensaísta e crítico de arte, o cubano Severo Sarduy (1979, p. 163), que em seu célebre ensaio “O barroco e o neobarroco” parece festejar a “apoteose do artifício, da ironia e irrisão da natureza: artificialização”.

O ensaio aponta para a “coroação paródica” do carnaval, sua superabundância e desperdício, das implicações disso na linguagem, pelo transbordamento de significantes que configura um carnaval intertextual. Sob conceitos de Bakhtin, Sarduy apresenta o barroco enquanto:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica.(SARDUY, 1979, p.170)

“Arte do destronamento”, o barroco latino-americano investigado por Sarduy é um jogo com o objeto perdido. É em Lacan que o autor vai estruturar sua teoria. A partir do “objeto parcial” do psicanalista, Sarduy observa o barroco pelas ideias de suplemento e dispêndio, na contínua perda parcial de seus elementos. O ensaísta produz na ideia de jogo um distanciamento da “obra” e seu acabamento, a partir do *homo faber*. Nisso, o barroco se distancia da ideia de trabalho para se aproximar da de jogo. Ruína, esboço e inacabamento, o jogo do dispêndio.

É sua cronologia não localizável, seu devir inscrito no tempo o que coloca o barroco, como pontuou D’ors (2002, p.86), não como um estilo histórico, mas como um estilo de cultura: possuiria valores de exceção – como o do carnaval, das férias, etc – que se repetem no tempo, que são jogos do dispêndio, do objeto perdido.

Isso torna possível a afirmação de que Caetano ou a Tropicália poderiam conter traços neobarrocos, assim como a inclusão, por Sarduy de estéticas contemporâneas como o *kitsch* e o *camp* em sua definição. O barroco retornaria a brilhar nos momentos de crise, enquanto brilho da “pérola irregular”, desviante, como no sentido etimológico da palavra.

Seria possível observar na obra de Caetano, no movimento da Tropicália, assim como no gesto da *intradução* de Augusto de Campos do poema de Maiakovski, todos os três artifícios que Sarduy aponta como elementos com os quais o barroco opera: a *substituição*, a *proliferação* e *condensação*. Mas sobretudo nos *jogos performativos* em que os *corpos queer* são protagonistas, a *gaymada* e o *Duelo de Vogue*, por seu brilho de pérola irregular em imanência.

A substituição⁸¹ seria a troca do objeto-foco, da referência inicial, como no caso da transsubstanciação entre a “queimada” e a “*gaymada*”, ou “Praça da Estação” em “*Praia da Estação*”, numa brincadeira de linguagem, que apesar do desvio, não perde totalmente o significado do objeto-foco. Nesse artifício o

⁸¹ Um outro exemplo na linguagem seria a formação do dialeto Pajubá, criado durante a Ditadura Militar no Brasil, em que travestis, para se protegerem, foram assimilando termos de diversas matrizes africanas, como o umbundo, kimbundo, kikongo, nagô, egbá, ewe, fon e iorubá, e as misturavam junto ao português para codificar a comunicação entre seus pares. Logo, foi difundida por toda comunidade LGBT e ainda hoje é um dialeto vivo.

deslocamento é feito para gerar o estranhamento sobre o objeto-foco, com objetivo do riso, da recombinação simbólica, da produção de novas identificações etc.

O artifício da *proliferação* é baseado na multiplicação de metáforas e metonímias do objeto-foco, em que as repetições de sequências de significantes produzem a referência ao objeto. As repetições formam exageros, reafirmações que traçam uma órbita de profusões típicas ao barroco (SARDUY, 1979, p. 164), como na linguagem dos eventos de facebook do *Duelo de Vogue* ou da *gaymada*, na qual a extensão das palavras e a repetição de termos gera, em sua estética *kitsch*, um distanciamento da linguagem banal e direta, mas que ainda assim não elimina os objetos-foco.

A condensação seria uma espécie de unificação, como um choque, entre duas cadeias de significantes, no qual um terceiro termo dá à luz ao que seria a somatória dos dois primeiros “Permutação, miragem, fusão, intercâmbio entre os elementos fonéticos, plásticos, etc.” (SARDUY, 1979, p.167). Como na fórmula condensada no neologismo “DENGUE” = “Duelo” + “Vogue”, onde os objetos-foco são quase apagados no nascimento de um terceiro. Como no “sol sobre o sol” (SARDUY, 1999, p. 1201) em eclipse, dois elementos que juntos se tornam outro.

O “sol” de Sarduy não é antropomórfico como o de Maiakovski, não se afirmaria como uma presença totalizante, absoluta, em seu poder de luz. O sol barroco seria mais próximo à presença do eclipse ou zénite solar. Aquele que se potencializa pela presença de seu contraste com a sombra, e por isso não é assimilado nem pela luz nem pela sombra, mas em relação metonímica.

Quando Augusto de Campos traz “gente é pra brilhar” ao poema do escritor russo, em uma colagem insubmissa, traz também algo de rasteiro, para além da identificação do poeta junto ao grandioso sol. Parece voltar à sombra humana. “Gente”, coisa pequena e consumível pela morte, imanente à transcendência do sol, mas que brilha, pequeno, como a pérola irregular. Caetano lança a alegoria solar “gente é pra brilhar” e depois a sua sombra, seu eclipse: “não pra morrer de fome”, como num *chiaroscuro* barroco.

6.2 vagalumes

Círculo Vicioso Bailando no ar, gemia inquieto vaga-lume:

- Quem me dera que fosse aquela loura estrela,
que arde no eterno azul, como uma eterna vela!

Mas a estrela, fitando a lua, com ciúme:

- Pudesse eu copiar o transparente lume,
que, da grega coluna à gótica janela,
contemplou, suspirosa, a fronte amada e bela!
Mas a lua, fitando o sol, com azedume:

- Misera! Tivesse eu aquela enorme, aquela
claridade imortal, que toda a luz resume!
Mas o sol, inclinando a rutila capela:

- Pesa-me esta brilhante aureola de nume...
Enfara-me esta azul e desmedida umbela...
Porque não nasci eu um simples vaga-lume?
Machado de Assis

Em *Círculo Vicioso* são tensionados pelo poeta o jogo de forças, temporalidades e escalas entre as luminescências. A princípio se apresenta uma crescente hierarquia das intensidades, em que o minúsculo vagalume deseja a resplandescência eterna da estrela que, inalcançável e distante, sonha em ser como lua que toca o real. Sua translucidez lambe as ruínas e torna sutilmente visível tantos outros rastros do tempo. Por sua vez, esta não se contenta com a força de seu brilho e inveja a desmedida – enorme e imortal – intensidade do sol, *que a toda luz resume*.

Na contramão dessa escalada do “poder de luz” que articulava temporalidade, amplitude e força, o sol, já cansado de seu brilho constante e divino, confessa sua inveja pelo vagalume, que, como sabemos, trata-se de um frágil inseto – inserido em sua condição de mera mortalidade. Sua reduzida luminescência é facilmente ofuscável e imerso em suas intermitências locais, são insignificantes para a escala de luz do universo.

A costura circular do poema se completa nessa inesperada ruptura com a crescente lógica vertical dos poderes, atuando na conexão quase absurda entre seus polos de luminosidade e forças tão assimétricas. Da glória e plenitude individual do sol à fragilidade coletiva dos pirilampos. Aqui, como em Maiakovski o sol é a totalidade, mas em Machado de Assis, nós humanos os observamos

de fora, a antropomorfizar os elementos da natureza, cada qual com seu valor de força.

Embora haja a condição delicada dos vagalumes em relação à imponência do sol, este não apresenta ameaças à sobrevivência dos pequenos bioluminescentes. Eles teriam a noite para cumprir com a multiplicação de suas existências a brilhar, não fosse o crescente problema das luzes artificiais, dada a intensificação das industrializações, a dificultar a tarefa biológica com suas máquinas de ofuscar vagalumes. Assim como o sol do barroco, os vagalumes também necessitam da sombra (*oscuro*) para se fazer ver em sua potência.

É nessa esteira de horizonte histórico, metafórico e também político que se situa a reflexão de Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte que, em *A sobrevivência dos Vaga-lumes*, tece uma arqueológica teia teórica a partir dos emaranhados entre utopia e distopia, trazidos à tona no texto pelas vias da arte e vida de Pasolini.

O escritor e cineasta italiano foi atravessado pelo contexto de ebulição do fascismo em seu país, o que modificou profundamente seu modo de pensar e ver o mundo, principalmente no que concernia ao encanto que nutria pelo povo e, em seguida, seu profundo pessimismo em decorrência da adesão deste mesmo povo à barbárie dos tiranos.

Didi-Huberman localiza e se apropria com precisão da metáfora dos vagalumes de Pasolini, assim como evidencia a encruzilhada do cineasta entre desejo e culpa no contexto político em questão, manifesto em suas cartas e intenções cinematográficas.

Na famosa carta escrita em 1941, nota-se o deslumbre com os corpos jovens e festivos – alheios ao resto do mundo – ao lermos no relato de Pasolini sobre o momento de embriaguez na noite entre os arbustos do bosque, à margem da cidade. Corpos em festa, vibráteis como vagalumes, *desnudos como uma larva*. Assim comenta Didi-Huberman:

Poder-se-ia dizer que, nessa situação extrema, Pasolini se desnudava como uma larva, afirmando ao mesmo tempo a humildade animal - próxima do solo, da terra, da vegetação - e a beleza de seu corpo jovem. Mas, "todo branco" na claridade do sol que nascia, ele também dançava como um pirilampo,' como um vaga-lume ou uma "pérola verde". Clarão errático, certamente, mas clarão vivo, chama de desejo e de poesia encarnada. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 22)

Aqui também o poeta deseja brilhar, resplandecer a graça de sua festividade. Didi-Huberman chega a afirmar um tanto categoricamente que toda a obra de Pasolini, seja ela cinematográfica, poética ou literária parece configurar a partir desses momentos erráticos/ dançantes/ festivos, em que essa humanidade animal, ou ainda, essa humanidade “vagalumeante” se tornam resistência.

Em seu texto “O vazio do poder na Itália” escrito trinta e quatro anos depois da carta de 1941, Pasolini sentencia o que para ele era evidente e que passara imperceptível pelos intelectuais da época: a morte dos vagalumes. Argumenta que o clarão do *Projetor* dos fascistas havia por fim extinguido a inocência e o brilho dos pirilampos, seu poder de resistência. Evidenciava que, mesmo após a morte de Mussolini, ainda pairava em 1970, o ar árido dos tempos de horror, de um modo outro. Silencioso. Talvez ainda mais profundo e assustador, sufocando cada aspecto da cultura europeia.

Michel Foucault se debruçou com profundidade sobre a transição desses biopoderes em que, a própria vida, como vimos durante as grandes guerras, tornou-se moeda de troca no jogo geopolítico de dominação e demarcação de fronteiras raciais, por meio do poder estatal. Ele também acompanhou essa mudança de ares – da qual Pasolini indignou-se – do poder totalitário do Estado em relação à vida comum, para um modo mais escorregadio e sorrateiro: o poder selvagem do neoliberalismo e sua miragem em relação à liberdade individual.

Seu impacto tem sido dissolvido, mas não menos atuante nos novos modos de constituir o próprio Estado, a verdade, a ciência, a política, a cultura e, tudo isso, passando fundamentalmente pelo forte controle biológico (e não apenas disciplinar) do corpo, por meio do que ele chamou de *biopolítica*. Sobre essa transição que se deu a partir do século XIX e se consolidou no século XX, ele afirma:

O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder. (FOUCAULT, 1988, p. 128)

Mas para Pasolini se tratava do “genocídio cultural”, fenômeno que se avistava no centro da questão, cada vez mais englobante. É certo que se tratava do imperialismo norte-americano ameaçando com suas imposições o que ele chamou de “verdadeiros modelos culturais”, como coloca:

O fascismo propunha um modelo, reacionário e monumental, mas que permanecia letra morta. As diferentes culturas particulares (camponeses, subproletariados, operários) continuavam imperturbavelmente identificando-se com seus modelos, uma vez que a repressão se limitava a obter sua adesão por palavras. Hoje em dia, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo centro é total e incondicional. Renegam-se os verdadeiros modelos culturais. A abjuração foi cumprida. (PASOLINI, 2006 [1974])

O consumo desenfreado, a *mass media*, a absorção total da cultura burguesa foram aspectos desse *modus operandi* do novo fascismo apontados por Pasolini, penetrando em camadas muito profundas da subjetividade e fabricando corpos maquínicos. Teria sido então no clarão eufórico da *indústria cultural*⁸², e não na mais profunda escuridão histórica, que ainda seria possível avistar algum lampejo de resistência, já que a luz dos vagalumes havia se tornado opaca.

A ideia de sobrevivência para Didi-Huberman estaria completamente vinculada à noção de resistência, aproximando-se evidentemente de Deleuze e Guattari ao elaborarem sobre as *micropolíticas de resistência*, sobre as *revoluções moleculares* – pensamentos que trazem uma visão de um fazer político de esquerda que seja imanente, mais próxima ao cotidiano, em detrimento dos modos transcendentais da utopia, centrados na economia política.

É preciso deslocar radicalmente a *sobrevivência* da qual se refere Didi-Huberman da noção de *sobrevida*, como destaca Peter Pal Pelbart – em diálogo com as teorias de Foucault e Agamben – considerando que a “sobrevida é a vida humana reduzida a seu mínimo biológico, à sua nudez última, à vida sem forma, ao mero fato da vida, à vida nua. (PELBART, 2003, p. 19-27). Ao contrário, para

⁸² Ver *A dialética do esclarecimento* de Theodor W. Adorno.

o primeiro, a *sobrevivência* seria como uma dança de resistência ao mundo do terror, como evidencia:

Naturalmente - não somente porque Pasolini repetiu durante anos, mas ainda porque nós podemos experimentá-lo a cada dia -, a dança dos vaga-lumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 10)

O que parece ser, à primeira vista, apenas uma relação de intensidade na tônica do discurso de contraponto trazido por Didi-Huberman ao pessimismo de Pasolini, descortina-se como o ponto nevrálgico de seu pensamento, que parece afirmar, energicamente, não se poder desconsiderar as potências das pequenas luzes que resistem ao redor do mundo e, apesar do grande trauma do fascismo na Europa, é necessário reconhecer também essas forças além-mar.

Tendo elegido Agamben – num paralelo quase inevitável com Pasolini – como voz de interlocução e sobreposição dessa absoluta descrença na *experiência* após o acontecimento da Guerra, fica luminoso em seu discurso certa esperança, ainda que despedaçada, quando Didi-Huberman conclama:

O valor da experiência caiu de cotação, é verdade. Mas cabe somente a nós não apostarmos nesse mercado [...] Agamben nos mostra com gravidade, com acuidade, um horizonte derradeiro para essa desvalorização. Mas ir muito longe nesse sentido é, paradoxalmente, condenar-se a só fazer a metade do caminho necessário. A “imagem dialética” à qual nos convida Benjamin consiste, antes, em fazer surgirem os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a tal organização de valores, fazendo-a explodir em momentos de surpresa. [...] Busquemos, então, as experiências que se transmitem ainda para além de todos os “espetáculos” comprados e vendidos a nossa volta, além do exercício dos reinos e da luz das glórias. Somos “pobres em experiência”? Façamos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 126-127)

Fiapos da experiência, como na sobrevivência em ruínas dos vagalumes precários, muito distantes das pirotecnias dos “reinos e da luz das glórias”, o que na América Latina nunca foi exceção, mas a regra. Precários, os vagalumes daqui não cessaram de resistir, um tanto quanto barrocos, entre o *chiaroscuro* da linguagem, mesmo quando “gente é pra brilhar” se tornou programa de governo e foi possível sonhar em apagar o resto da canção, porque era tão óbvio.

Resistir ao excesso de luz seria, ao declinar da experiência, permanecer como ruína em seus restos heteróclitos e deles compor uma bricolagem, nela a precariedade se impõe e dela se extrai potência, porque há aí um brilho menor, como da pérola irregular ou um vagalume, os quais não omitem a própria sombra. Didi-Huberman tenta dar dignidade à queda – fazer dessa mesma pobreza uma experiência.

A bricolagem não seria exatamente isso? Colar os caquinhos, usar a sobra, o que se encontra, tirar os fios e tecer o novo, catar, desapropriar, recombinar o que não é próprio, em um processo que pode não terminar nunca, até formar um grande labirinto de pequenas coisas justapostas, entrepostas, sobrepostas, no corpo, na casa, nas pequenas caixas, a construir não uma obra, mas um pequeno universo de singularidades.

Impossível não pensar em Arthur Bispo do Rosário como um vagalume a tecer, solitário o seu próprio mundo-outro-neste. A arte e a vida em fiapos, a unir essas duas forças como em um manto sagrado, profanado pela precariedade.

6.3 Realce!

Sabemos hoje que a noção de “popular” se deu inicialmente pelo processo de diferenciação das instâncias do poder dominante e suas estruturas sociais, ainda que um borramento fosse vivenciado temporariamente, mas sem deixar de coexistir pela via moralizante, como vimos, nas saturnálias romanas ou nas carnavalizações medievais – em que a liberdade provisória do povo, mesmo que apresentasse a segunda via do mundo como nos conta Bakhtin, era seguida de punição, morte e de restauração da normatividade, pela continuidade do *chronos* habitual das colheitas e de outras atividades produtivas, assim como da ordem própria do poder, nesses casos, clericais ou imperialistas.

Por esse processo de diferenciação, o *povo* no campo da visualidade da arte, ora retratado como a massa sem rosto da história, ora brutalizado pela iconografia ocidental, sempre teve sua rostidade cambiável. Tornou-se também uma noção muito negociada ao longo da história, dependendo da mentalidade do poder em questão, seu sentido oscilando entre a animalidade (ou a desumanização), a massificação, o embrutecimento, a potência ou a comoção, dentre tantos outros possíveis. De acordo com Negri, a partir de Hobbes, Rousseau e Hegel:

Cada um à sua maneira e de diferentes modos, um conceito de povo assentado na transcendência do soberano: nas cabeças desses autores, a multidão era considerada como caos e como guerra. Sobre esta base, o pensamento da modernidade opera de uma maneira bipolar: abstraindo, por um lado, a multiplicidade das singularidades, unificando-a transcendentemente no conceito de povo, e dissolvendo, por outro lado, o conjunto de singularidades (que constitui a multidão), para formar uma massa de indivíduos. (NEGRI, 2004, p. 15)

Para o autor, a noção de *povo* se tornou, a partir da teoria keynesiana, uma *medida* para a economia política, muito próximo ao conceito de *massa*, como “uma multiplicação indefinida dos indivíduos” (NEGRI, 2004, p. 15). Negri recorta também, a noção de “plebe” que, ao lado de “massa”, geralmente contempla a ideia de uma força social ligada à irracionalidade e à violência, logo, passível de manipulação.

O teatro sempre esteve, através da espacialidade, a flertar com a proximidade ou distanciamento do povo – as feiras gregas e as arenas romanas, as igrejas e depois as ruas medievais, as carroças e depois as edificações “globais” elisabetanas, a perspectiva do rei renascentista e a tentativa de neutralidade espacial das edificações, o fosso de orquestra da ópera barroca, etc – todas dimensões espaciais que correspondem ao ideário político e estruturante de sua época. Entre o coro grego, as carnavalizações e os dramas burgueses há uma enorme elasticidade da presença do povo e de como essa múltipla “entidade” foi entendida e representada.

Mas afinal, o que é um povo? Didi-Huberman em seu texto *Volver Sensible / hacer sensible*, a partir da ideia de três “povos imaginários” de Pierre Vallon, trata da representação dos povos à medida que se pretende descolonizar o pensamento, as iconografias e as epistemes, ao perceber que sua generalidade – produzida por um sistema unitário de imagens – não é possível de existir ou, ainda, se não irrepresentáveis, os povos se tornariam minimamente imaginários, em sua pasteurização folclórica.

Pierre Vallon apresenta três nuances dos *povos imaginários* que vão desde a ideia de “poder ao povo” ao mal estar da decepção política: o *povo-opinião*, a partir de Hegel, em que o povo sabe o que quer e o que pensa; o *povo-nação*, obcecado pela celebração populista enquanto não se torna um operador de exclusão; e o *povo-emoção*, talvez o mais frágil em sua visão, sendo aquele que não realiza processos sólidos de agrupamento, mas relações passageiras e sem implicações com mudanças a partir da potência coletiva.

Em contraste à sua visão severa e categórica, Didi-Huberman fala de uma maleabilidade das subjetividades coletivas e de seus efeitos estruturais de condução ao totalitarismo, principalmente quando se justapõem as noções de *povo* e de *emoção*, “como si, figurados, los pueblos se volvieran necesariamente imaginários; como si, destinados a la imagen, se volverian forzosamente ilusórios” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 73).

O filósofo francês indica que a questão das imagens merece um tanto mais consideração, dado tamanha complexidade e heterogeneidade que um *povo* abarca e, assim como sinaliza Benjamin, tanto as emoções como as imagens são dialéticas e, por conseguinte, frágeis.

Didi-Huberman lança mão das *imagens dialéticas* de Walter Benjamin, das quais, frente ao lampejo das imagens, seria preciso esfregar os olhos: “frotar los ojos, em suma, frotar la representación con el afeto, lo ideal com lo reprimido, lo sublimado con lo sintomal” Didi-Huberman (2014. p. 77).

“Dialetriz consiste em fazer aparecer em cada fragmento da história essa imagem que “relampeia”, que surge e se desvanece no instante mesmo em que se oferece ao conhecimento” de modo a possibilitar um futuro emancipado (BENJAMIN 1940, p. 430).

Como visto, em busca de tais lampejos e se opondo ao pessimismo de Giorgio Agamben, em sua obra *A sobrevivência dos vagalumes*, Didi-Huberman, defende que apesar de tudo, os vagalumes ainda que frágeis, resistem à luz opaca do projetor, este sendo o poder totalitário em sua metáfora acerca das imagens dialéticas. Intermitentes, os pirilampos pulsam em coletividade, cada qual em sua frequência, em uma partilha deste “nós” que se forma e se desvanece.

O que partilham os povos, para além da fragilidade nas representações, que embora perigosas e insuficientes, são fundamentais no processo de resistência, é sua exposição incessante, como pontua Didi-Huberman (2012, p.231), que “segue entre a ameaça de desaparecimento e a necessidade vital de aparecer, apesar de tudo”, o status precário de suas vidas, como de suas imagens.

Judith Butler nos ajuda a pensar o cinismo paradoxal das representações das vidas precárias ao mesmo tempo que, em certa medida o vemos em Didi-Huberman quando se refere à Pasolini. O apelo a autorepresentação como modo de lampejo possível para tornar as vidas precárias, umas mais que outras, dignas de luto. A “necessidade vital de aparecer” como forma de defesa e de humanização dos povos mais vulneráveis é novamente aqui colocada em questão:

Quando consideramos as formas comuns de que nos valem para pensar sobre humanização e desumanização, deparamo-nos com a suposição de que aqueles que ganham representação, especialmente autorepresentação, detêm melhor chance de serem humanizados. Já aqueles que não têm oportunidade de representar a si mesmos correm grande risco de ser tratados como menos que humanos, de serem

vistos como menos humanos ou, de fato, nem serem mesmo vistos. (BUTLER, 2011, p.8)

Em seu texto *Vida precária*, Judith nos lembra que não fossem as imagens possivelmente clandestinas das crianças vietnamitas agonizando pelo *napalm*, tais vidas não teriam mínima afecção e, conseqüentemente, valor de luto.

São, portanto, imagens que fizeram toda uma nação *esfregar seus olhos* diante dos horrores da guerra. Mostram o rosto dos mais vulneráveis, das vidas precárias que são geralmente ofuscadas pela tática midiática e governamental do *shock and awe*, tática de espetacularizações que estetizam imagens de guerra e as comercializam como triunfo, todas sem rostos, onde não há humanização possível e, por isso, tendem a impermeabilizar o exercício da alteridade,

A cobertura da guerra revelou a necessidade de um amplo processo de quebra de monopólio dos interesses da mídia. A legislação para esse fim foi, como era previsível, altamente contestada em *Capitol Hill*. Pensamos nesses interesses como direitos de controle sobre propriedade, mas eles são também, simultaneamente, aqueles que decidem o que será e o que não será reconhecido publicamente como realidade. Eles não mostram violência, mas há uma violência na moldura do que é mostrado. Esta violência é o mecanismo por meio do qual certas vidas e certas mortes permanecem não representadas ou são representadas de maneira que efetivam sua captura (mais uma vez) pelo esforço de guerra. A primeira é um apagamento por meio da oclusão. A segunda é um apagamento por meio da própria representação. (BUTLER, 2011, p.29)

O que há de novo aqui é o apontamento cirúrgico que a autora faz para além da representação, ou melhor, daquilo que se mostra, para a moldura, ou ainda, os modos de enquadramento possíveis de tais imagens, quando nos diz que há uma violência implícita na moldura do que é mostrado.

Por exemplo, nas imagens do atentado à Bagdá que povoaram as capas dos principais veículos de comunicação estadunidenses em 2003, o imaginário coletivo foi orquestrado em relação ao apelo estético da guerra sem *O outro*. Já que o rosto fixado do inimigo, propriamente configurado a partir das imagens-semblantes de Osama Bin Laden, Saddam Hussein e Yasser Arafat pelo governo americano, não inspiravam absolutamente nenhuma empatia, configuravam em

tal imaginário uma condensação daqueles que não eram passíveis de luto para a nação norte-americana.

As reverberações de tal produção de uma rostidade terrorista ou tirana nas subjetividades da população são facilmente detectáveis na difusão do ódio aos povos islâmicos, os Outros sem rosto e subjetividade própria. Segundo a autora:

Embora seja tentador pensar que as imagens por si mesmas estabeleçam a norma visual para o humano, aquela que deva ser emulada ou incorporada, isso seria um erro, uma vez que no caso de Bin Laden ou Saddam Hussein o paradigmaticamente humano é entendido como residindo fora da moldura. Este é o rosto humano em sua deformidade, em seu extremo, não aquele com o qual somos convidados a nos identificar. De fato, é a não identificação que é incitada por meio da absorção hiperbólica do mal no próprio rosto, nos olhos. (BUTLER, 2011, p.26)



IMAGEM 39 Capas das revistas TIME, National Goographic, Newsweek

Não é difícil notar o quanto a moldura pode oficializar o discurso da imagem contra o senso de barbárie de uma cultura, fazendo desmoronar os princípios éticos que se baseiam na alteridade. Reforçam que algumas vidas são menos passíveis de luto que outras, o que, evidentemente, se dá num plano de poderes que passa pela identificação dos rostos que são mais próprios ao do “império”, ao hegemônico, em detrimento dos rostos que são mais próximos aos subalternos, colonizados, aos empobrecidos, aos embrutecidos, aos selvagens, aos grotescos, valorados em baixa, segundo à lógica do sublime, ou assim codificados pela longa tradição visual ocidental na qual perpassam questões de

raça, gênero e sexualidade de acordo com a régua da normatividade das forças dos poderes dominantes ao longo da história.

Em *Peuples exposés, peuples figurants*, Didi-Huberman investiga a relação de exposição e desaparecimento dos rostos dos povos subalternizados – dos pobres, velhos, proletários, etc – trazendo recortes que configuram uma espécie de arqueologia das imagens dos povos, as “comunidades de rostos”, passando pela arte degenerada, pelo cinema revolucionário, dentre tantos outros.

Tal “comunidade de rostos”, assim o autor nomeia, é cartografada com ênfase nos retratos de Philippe Bazin, que busca o que chama de ‘animalidade’ ao fotografar. Como num movimento de vida e morte, os rostos de velhos e recém-nascidos, num movimento espiralar que é evidentemente o próprio movimento da vida⁸³, intensificado pelas imagens coletadas em instituições totais (GOFFMAN, 2001), como asilos e manicômios.

No cinema, Pasolini foi o primeiro a deixar de figurar os povos, para trazê-los à tona, como atuentes principais, expostos. Os povos que, até então eram retratados como pano de fundo, homogêneo ou folclórico, visto que antes “o cinema não expõe os povos, ao que parece, senão pelo estatuto ambíguo de ‘figurantes’. Figurantes: palavra banal, palavra para ‘homens sem qualidade’ de uma cena, de uma indústria, de uma gestão do espetáculo dos ‘recursos humanos’” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 149).

A obra de Pasolini é assim referência sobre a beleza da resistência de sobrevivência e sobrevida dos povos, ainda que como vimos anteriormente, mais tarde o cineasta deixaria uma concepção ingênua de *povo* para se entregar ao inerente pessimismo pós-fascismo.



⁸³ O que nos remete ao pensamento Bakhtiniano trabalhado no início do trabalho, em que assinala o corpo grotesco como um corpo que assume os ciclos entre vida e morte.



IMAGEM 40: *Faces de Philippe Bazin. Fonte: diversos*

Quanto mais próximos aos códigos afeitos ao belo e ao sublime, à estética do poder (normatividade), mais passíveis de luto, já que tais códigos são instaurados pelo próprio poder dominante. Suas imagens retroalimentam a própria importância na escala dos passíveis ou não de luto, enraizando nas subjetividades o grau de empatia a ser emanado, em que *O outro* precário é rapidamente codificado e sobrepujado em um processo de diferenciação. O que se nota, por exemplo, nas amplas manifestações de comoção às tragédias dos povos americanos/europeus em relação ao silêncio (primeiramente midiático) que não confere rostidade – a possibilitar o mínimo processo de identificação e alteridade – aos *outros* povos, propriamente generalizados, jogados à barbárie. Com base nas indagações de Lévinas sobre o rosto do *Outro*, Butler afere:

Responder ao rosto, entender seu significado quer dizer acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma. Isso não pode ser um despertar, para usar essa palavra, para minha própria vida e, dessa maneira, extrapolar para o entendimento da vida precária de outra pessoa. Precisa ser um entendimento da condição de precariedade do Outro. (BUTTLER, 2011, p.19)

Em sua obra *Quadros de guerra*, Butler questiona o enquadramento seletivo de violência, chamando atenção para o problema ontológico sobre o que seria uma vida, com foco no entendimento da guerra como poder incisivo sobre os grupos mais precários. Assim como no texto acima, parece querer dizer sobre o desejo de poder e de morte⁸⁴ sobre os mais frágeis, quando diz “que a

⁸⁴ Em *Vida Precária*, a autora, a partir da análise em Levinas, se questiona: “Por que exatamente a condição de precariedade do Outro produziria em mim o desejo de matar? Ou então, por que produziria a tentação de matar ao mesmo tempo em que carrega em si um chamado à paz? Há

apreensão da precariedade conduza a uma potencialização da violência, a uma percepção da vulnerabilidade física de certo grupo de pessoas que incita o desejo de destruí-las.” (BUTLER, 2015, p. 15). Ainda sobre o enquadramento fornecido pela norma, Butler situa:

Na verdade, uma figura viva fora das normas da vida não somente se torna o problema com o qual a normatividade tem de lidar, mas parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas apenas como um duplo implacável cuja ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão. (BUTLER, 2015, p. 22)

Em seu famoso artigo “Pode o subalterno falar? ” publicado em 1985, a autora indiana Gayatri Chakravorty Spivak parte da crítica à cumplicidade do intelectualismo ocidental, que por vezes torna transparente a sua voz de representação sobre os subalternos. Toma, por exemplo, a crítica ao pensamento de Deleuze e Foucault, sob o perigo de constituir o Outro, sujeito não-europeu, como simples objeto de conhecimento, e com isso desloca o olhar sobre a cumplicidade do intelectual, figura que não pode ser calcada nos pressupostos da neutralidade.

Começa por determinar uma delimitação ao que chamamos de “subalterno”, a que propõe Gramsci, como uma categoria aliada de poder, retornando à classe proletária, àquela cuja voz não é ouvida: “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante ” (SPIVAK,2010, p. 14).

Defende que o sujeito subalterno não pode ocupar uma categoria monolítica, já que é irreduzivelmente heterogêneo. Segundo a autora, Deleuze e

algo em minha apreensão da precariedade do Outro que me faz querer matá-lo? É o simples estado de vulnerabilidade do Outro que se torna em mim um desejo assassino? Se o Outro, ou o rosto do outro – que, afinal de contas, carrega o significado de sua precariedade – ao mesmo tempo me tenta a assassinar e me proíbe de agir nesse sentido, então o rosto opera e produz uma luta em mim e estabelece essa luta no coração da ética. Parecia ser a voz de Deus que é representada pela voz humana, uma vez que é Deus quem diz, por meio de Moisés: “Não matarás”. O rosto que ao mesmo tempo faz de mim um assassino e me proíbe assassinar é aquele que fala por meio de uma voz que não é sua, que fala por meio de uma voz que não é a de nenhum humano. Portanto, o rosto pronuncia várias elocuições ao mesmo tempo: ele enuncia uma agonia, uma insegurança, ao mesmo tempo em que indica uma proibição divina do homicídio.” (BUTLER, 2011, p. 6)

Foucault, ao se referirem em suas conversações⁸⁵ sobre dois “sujeitos em revolução”: “um maoísta”, categoria monolítica e “a luta dos trabalhadores” como categoria anônima, o fazem enquanto intelectuais nomeados e diferenciados (SPIVAK, 2010, p. 27) e tece a sua crítica sobre a teoria pós-estruturalista quando frequentemente ignora a divisão internacional do trabalho.

Quando reduzem a luta dos trabalhadores ao desejo de acabar com o poder, de modo simplista como a autora aponta em Deleuze, reduzem o subalterno (classe operária) ao sujeito generalizado. Esse sujeito genérico é aquele que deseja a simples destruição, como se apenas conhecesse o impulso de revolta, não passando de um *conspirador profissional*, termo clássico de Marx sobre aqueles que apenas querem destruir o poder em sua raiva plebeia (não-proletária), que desprezam os interesses de classe e o iluminismo teórico dos trabalhadores (SPIVAK, 2010, p.30-31).

No entanto, para que movimentos de re-existência possam existir na vida pública, seria preciso abrir frestas na hegemonia, negociar, driblar, gingar. É preciso algum ar democrático que se possa, ainda que pela manutenção de um estado aparentemente funcional na esfera dos consumos (CANCLINI, 2014, p. 158), re-existir. Em Canclini há, com isso, o movimento complexo que, em função da manutenção da hegemonia, o poder faça suas concessões:

La *hegemonía* es entendida – a diferencia de la dominación, que se ejerce sobre adversarios y mediante la violencia – como un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre *funcionales* para la reproducción del sistema. (CANCLINI, 2014, p. 158)

Haja vista que, tanto nas carnavalizações da Idade Média, como nas carnavalizações performativas dos dias atuais, ainda que com toda sorte de dificuldades burocráticas e a cooptação da energia vital pelo capitalismo e da repressão policial, são ainda admitidos espaços em que tais grupos subalternos possam se desenvolver. Mas agora, enquanto escrevo, é iminente a ameaça de

⁸⁵ FOUCAULT, Michel. Language, counter-memory, Practice: Selected essays and Interviews, 1977.

que as ruas e praças nem sequer possam ser tomadas coletivamente, nem pelos subalternos, nem pelos corpos políticos, nem por qualquer dissidência ao poder totalitário, ainda que não seja possível, sabemos historicamente, que sejam apagadas todas as formas de re-existir.

Para o autor argentino, a relação entre subalternidade e hegemonia não é tão simples de operar sem os ruídos e as negociações, e se apresenta de modo mais complexo, assumindo uma maleabilidade maior que em Spivak. Interessa, aqui, o movimento que Spivak faz quando divide a ideia de representação a partir de seus significados em alemão “*Vertretung*” e “*Darstellung*”⁸⁶, sendo o primeiro o ato de assumir o lugar do outro na acepção política da palavra e o segundo, no que concerne ao estético, o ato de performance ou encenação (SPIVAK, 2010, p. 15). Tanto no “falar por” quanto no “re-presentar” há a condição entre fala e escuta, o que o faz concluir, ao longo de todo ensaio, que o sujeito subalterno, sobretudo a mulher subalterna do terceiro mundo, desinvestida de qualquer modo de agenciamento, não encontra os meios para se fazer ouvir.

O cerne da questão é a necessidade de intermediação do subalterno e do colonizado pelo “sujeito europeu”, no qual a intelectualidade e sua ilusão de cumplicidade colocam-no em posição de reivindicar a fala pelo outro. A autora aponta que a tarefa do intelectual pós-colonialista seria a de criar espaços em que o subalterno possa falar e ser ouvido, onde o intelectual não se posicione como transparente em sua relação com o outro, “o exótico”.

A “necessidade vital de aparecer” que assinalam Didi-Huberman e Butler, cada qual em seu tempo, seria um modo de figurar a própria existência aos que não são dados rostos, ou ainda, dados modos genéricos de rostidade, como poderia caber ao pensamento de Spivak. No entanto, a autora indiana não pensa a representação das imagens dos subalternos, mas seu lugar de elocução, a própria fala, a emergir seus interesses heterogêneos.

⁸⁶ “*Darstellung*” a que se refere Spivak, em seu caráter de representação mais ligada a teatralidade. Em a “Origem do drama barroco alemão” Benjamin propõe um sentido mais próximo ao de apresentação, em sua dimensão de exposição ou no contexto teatral, mas que na tradução de Sergio Paulo Rouanet, supõe também como o sentido da representação, o que é considerado um equívoco de tradução por parte de seus leitores, já que entre apresentação e representação há dois campos filosóficos antagônicos.

No entanto, quando Spivak coloca a representação sob o aspecto da performance, sem entrar muito especificamente neste tópico, e salvos os pressupostos teóricos opostos ao da autora americana (no que se refere à Foucault), ambas buscam entender, ouvir, postular o lugar de enunciação do *outro* heterogêneo, ainda que tratem de “outros” muitos distintos entre si, a partir de concepções de vidas não-hegemônicas.

Se, categoricamente, Spivak responde que não, ao subalterno não é dado o direito de fala, Butler, em “Quadros de Guerra”, discute sobre os poemas de Guantánamo, indo de encontro aos resíduos ainda pulsantes da fala, num limiar estético, quando os poemas publicados, sob censura do *Pentágono*, perpassam o enquadramento da prisão americana, fixada no sudoeste de cuba, para adquirir novos enquadramentos. A fala em ruínas...

A publicação “Poemas de Guantánamo: os presos falam”, de 2007, reúne 22 poemas traduzidos do árabe para o inglês, sob supervisão do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, passando pelos enquadramentos do poder hegemônico americano, o que ocasionou em perdas às cadências e sutilezas originais, fora a própria censura, alegada pelo perigo das palavras ali contidas. Sobre a questão da circulação dos poemas, que vazam ao enquadramento da prisão, mas ganha novos enquadramentos midiáticos, “vazando” do contexto inicial da prisão, nesse caso, ainda que o prisioneiro ali permaneça, Butler comenta:

Em outras palavras, a circulação das fotos de guerra, assim como a divulgação da poesia do cárcere (no caso dos poetas de Guantánamo de que falaremos no Capítulo 1), rompe o tempo todo com o contexto. Na verdade, a poesia deixa a prisão, quando chega a deixá-la, mesmo quando o prisioneiro não pode fazê-lo; as fotos circulam na internet, mesmo quando esse não era seu propósito. As fotos e a poesia que não conseguem entrar em circulação - seja porque são destruídas, seja porque nunca recebem permissão para deixar a cela da prisão - são incendiárias tanto por aquilo que retratam quanto pelas limitações impostas à sua circulação (e muitas vezes pela maneira como tais limitações ficam registradas nas imagens e na escritura propriamente ditas). Essa mesma capacidade de circular é parte do que é destruído (e se esse fato acaba “vazando”, o relato sobre o ato destrutivo circula no lugar do que foi destruído). O que “escapa ao controle” é precisamente o que escapa ao contexto que enquadra o acontecimento, a imagem, o texto da guerra. Mas se os contextos são enquadrados (não existe contexto sem uma delimitação implícita), e se um enquadramento rompe invariavelmente consigo mesmo quando se move através do espaço e do tempo (se deve romper consigo mesmo

a fim de se mover através do espaço e do tempo), então o enquadramento em circulação tem de romper com o contexto no qual é formado se quiser chegar a algum outro lugar. (BUTLER, 2015, p. 28)

Mesmo com todos os filtros do poder hegemônico, o que nos lembra Canclini, a fissura do silêncio pelas narrativas cortantes produzidas pelos prisioneiros muçulmanos, condenados como terroristas pelo atentado do 11 de setembro de 2001, trouxeram à tona, pela primeira vez, toda as atrocidades que viviam, e pela primeira vez, os presos, ainda que novamente enquadrados, falavam por si.⁸⁷ Em Poema da morte” de Jumah al-Dossari, podemos ler:

Tomem meu sangue
Tomem minha mortalha e
Os restos do meu corpo.
Tomem fotografias do meu cadáver na sepultura, solitário.
Enviem-nas ao mundo,
Para os juízes e
Para as pessoas de consciência,
Enviem-nas aos homens de princípio e aos justos.
E os deixem suportar o fardo da culpa diante do mundo,
Dessa alma inocente.
Deixem-nos suportar o fardo diante de seus filhos e diante da história,
Desta alma desolada, sem pecados,
Desta alma que sofre nas mãos dos “protetores da paz”.⁸⁸

Mas isto, de certo, não os libertaram do enquadramento de Guantánamo, talvez nos lembrasse Spivak, mais atenta aos processos de efetivação menos

⁸⁷ O governo Bush manteve cerca de 800 detentos em Guantánamo, oriundos de diversas nacionalidades. Hoje são cerca de 380. A situação jurídica desses prisioneiros é de combatente inimigo (enemy combatant), portanto, não fazem jus aos direitos e garantias previstos na Constituição norte-americana, nem recebem os benefícios das Convenções de Genebra.¹² Quase uma década após a remoção dos prisioneiros para o local, não foi realizado um julgamento sequer. A prisão, para seus críticos, se tornou um símbolo do desrespeito aos direitos humanos por parte dos Estados Unidos em sua chamada "Guerra ao terrorismo". E como atestam os poemas de Guantánamo, discutidos a seguir, de fato, o aprisionamento desses “terroristas” provou ser no mínimo arbitrário, injusto e desumano. (MORAIS, 2012, p.239)

⁸⁸ Take my blood. / Take my death shroud and / The remnants of my body. / Take photographs of my corpse at the grave, lonely. / Send them to the world, / To the judges and / To the people of conscience, / Send them to the principled men and the fair-minded. / And let them bear the guilty burden, before the world, / Of this innocent soul. / Let them bear the burden, before their children and before history, / Of this wasted, sinless soul, / Of this soul which has suffered at the hands of the “protectors of peace.”

subjetivos, mas expôs, em primeira pessoa, os absurdos a que foram submetidos tais prisioneiros políticos, ampliando a sensibilidade na tessitura poética de novos enquadramentos, para além de Guantánamo. Como nas imagens dialéticas de Benjamin, fizeram-nos “esfregar os olhos” mais uma vez, agora pela imagem da palavra, da fala performativa, fazendo-nos testemunhar a sua mais profunda humanidade. Sobre a reação a partir do que “escapa” ao enquadramento, Butler fala sobre a trajetória de comoção que o acompanha:

Mas se o enquadramento é entendido como um certo "escapar" ou um "se afastar", então parece análogo a uma fuga da prisão. Isso sugere certa libertação, um afrouxamento do mecanismo de controle e, com ele, uma nova trajetória de comoção. O enquadramento, nesse sentido, permite - e mesmo requer - essa evasão. Isso aconteceu quando foram divulgadas fotos dos prisioneiros de Guantánamo ajoelhados e acorrentados, o que provocou grande indignação; aconteceu de novo quando as imagens digitais de Abu Ghraib circularam globalmente através da internet, facilitando uma reação ampla e visceral contra a guerra. (BUTLER, 2015, p. 27)

Ambas as pensadoras são professoras de Literatura Comparada em universidades distintas nos Estados Unidos e fazem força aos campos feministas, Butler na Universidade de Berkeley e Spivak na Universidade de Columbia. Atentas aos estudos da globalização e sua relação com a linguagem, foram chamadas a apresentar cada qual uma comunicação na conferência realizada em maio de 2006 na Universidade da Califórnia, dando origem a publicação “Quem canta o estado nação?” onde discutem a partir da manifestação performativa de um grupo de imigrantes ilegais que, ao cantarem o hino nacional dos Estados Unidos em espanhol, obtiveram uma resposta autoritária do presidente George W. Bush, o qual argumentava que o hino nacional só poderia ser cantado em inglês.

Vidas precárias em jogo. O enquadramento cínico de Bush, representando a força do Estado-nação, o enquadramento ambivalente do pentágono ao permitir a publicação dos poemas, ainda que censurados, o enquadramento midiático das imagens de guerra, publicados aos montes pelos periódicos mais conservadores ou progressistas, modos de controlar a narrativa sobre as injustiças, assim como a própria comoção. Não muito obliterados do

enquadramento intelectual a qual Spivak denuncia a suposta transparência, o problema do pensamento colonialista a que fomos forjados em parte da formação acadêmica.

Butler demarca em diversas passagens em “Quadros de Guerra”, a ideia existencial de precariedade ligada à produção política da “condição precária”, um estado de vulnerabilidade estrutural sobre o básico da vida: “A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro.” (BUTLER, 2015, p. 30). É evidente que todas as vidas são precárias, posto que a morte é certa e a todos chama, mas o que a autora pontua são os pêndulos entre determinados modos “socialmente facilitados de morrer” e “modos socialmente condicionados de sobreviver e crescer” (BUTLER, 2015, p. 32). Há uma operação de poder em deixar vulneráveis e opacas as vidas que “não importam”.

As vidas subalternas sobre as quais Spivak escreve, como as vidas precárias a que se refere Butler, importam na medida de seu recorte específico, postas como classe trabalhadora, sobre seu valor de produção enquanto mão de obra colonizada e explorada, ou pelos valores reprodutivos das mulheres, sempre medida ao quão subservientes possam ser.

As vidas precárias, no entanto, falam de recortes específicos que não apenas os interpelados pela classe, ainda que em boa parte passem por miná-la, posto que as identidades étnicas sempre foram moedas de troca a serem desvalorizadas pelo *Império* Como no exemplo de Shaikh Abdurraheem Muslim Dost, poeta, jornalista e ensaísta paquistanês e Sami al Haj, jornalista sudanês da rede de televisão *Al-Jazeera*, ambos capturados como presos políticos em Guantánamo, ambos intelectuais muçulmanos com voz ativa em seus países de origem a serem subalternizados na prisão, tornados em vidas precárias, apagando qualquer possibilidade de brilho, até que, cintilam as imagens, como a pequenos vagalumes, vindos dos poemas que nos fazem esfregar os olhos diante da barbárie:

Fui humilhado nas correntes.
Como posso agora compor versos?
Como posso agora escrever?⁸⁹

⁸⁹ I was humiliated in the shackles. / How can I now compose verses? How can I now write? / After the shackles and the nights and the suffering and the tears, / How can I write poetry?

Humilhado, o poeta se questiona sobre o seu poder de dizer. Agora não apenas poeta, o subalterno não pode falar e escreve sobre a impossibilidade de escrever. Sem o esforço e alegria, o *conatus* de Espinosa, com que começo meu trabalho, como seria possível persistir, dar a querer, desejar a persistência na existência?

Judith Butler se pergunta ao final de “Quadros de Guerra” se há em Espinosa algo sobre a vulnerabilidade corporal em relação às suas implicações políticas, já que o *conatus* pode ser minado de muitas formas, pelas dependências e proximidades involuntárias que vão além das redes libidinais, “que podem muito bem acarretar consequências psíquicas ambivalentes, incluindo vínculos de agressão e de libido.” BUTLER, 2015, p. 52)

Por fim, Butler parece apontar para que compreendamos a precariedade como uma condição compartilhada e a “condição precária” como politicamente induzida, para que sejam reconhecidas de modo mais eficazes os compromissos de igualdade dos direitos que atentem às necessidades humanas mais básicas, para criar as condições de sobrevivência e prosperidade “universais”. (BUTLER, 2015, p. 55)

Sabe-se que a partir da distribuição desigual da riqueza, em sua radicalidade, de modo a expor determinadas populações a maiores violências de modos diversos, passando por condições raciais, identitárias e nacionais, a violência do Estado aliado ao capital, aumenta sua capacidade em produzir e distribuir as condições precárias de modo a enriquecer seus territórios, vide a guerra como exemplo mais radical hoje. Com isso, Butler opera na busca pela coligação dos atores das vidas precárias em seus diversos prismas,

Em segundo lugar, o foco deveria recair menos nas políticas identitárias, ou nos tipos de interesses e crenças formulados com base em pretensões identitárias, e mais na precariedade e em suas distribuições diferenciais, na expectativa de que possam se formar novas coligações capazes de superar os tipos de impasses liberais mencionados anteriormente. (BUTLER, 2015, p. 55)

O que Butler parece propor é que, a partir disso, sejam formadas alianças que passem pelas precariedades, minando as relações identitárias e multiculturais a fim de criar uma aliança que centre sua oposição a tal violência de Estado. De modo que não perderiam suas particularidades já que tal aliança não requer que as questões do desejo, crenças e auto identificação sejam planificadas, mas “constituiria antes um movimento que abrigaria determinados tipos de antagonismos em curso entre seus participantes, valorizando essas diferenças persistentes e animadoras como o sinal e a essência de uma política democrática radical” (BUTLER, 2015, p. 55). Sem o entendimento da condição precária como politicamente induzida e compartilhada, como poderia o subalterno falar? Pode o subalterno brilhar?

6.4 A *multidão* incandescente

“Brilhar” como no sentido performativo das sobrevivências, que fazem emergir imagens (palavras, gestos, ações) dialéticas, luminosas fagulhas do real, que nos obrigam a esfregar os olhos, tal o modo como se apresentam. Brilhar ao modo como se apresentam os corpos não-hegemônicos, para além do sentido de subalternidade dado por Spivak, tendo em vista a multiplicidade de fatores que os tornam vulneráveis. O brilho é entendido como a expansão coletiva das potências, em situações menos drásticas de enquadramento, quando ainda é possível se agenciar coletivamente e produzir potência, re-existir, como apresentado a partir das *cenas* de carnavalização: festas, jogos performativos, performances (...) neste trabalho, sem perder a dimensão de suas sombras.

Não pretendo com este trabalho fixar a responsabilidade da resistência a nenhum deles, mas como se tratam de processos, experiências que se dão à medida que re-existem, negociando ou não com o poder hegemônico, e ainda que uns mais precários que outros, tratam-se de *communitas* que, dada a consciência da corda bamba que constantemente atravessam entre o Estado de Direito e o Estado de Exceção, **apresentam**, por meio de tais movimentos, suas próprias imagens ao mundo, seus gestos, palavras, arte e cultura, a *agir conjuntamente*. Não apenas pela vontade de persistir na existência, ao modo do *conatus* espinosiano, mas pela “necessidade vital de aparecer” a que se refere Butler, já que, invisíveis, suas vidas não seriam passíveis de luto, como na naturalização política do apagamento das vidas tornadas precárias.

“Gente é pra brilhar” como um mote que reafirma a efervescência estético-política das *cenas* em questão, seu caráter performativo que apresenta a si mesmo por meio dos afetos da alegria, ao passo que *brincam de tomar lugar* e jogam na cidade, retomando o princípio do lúdico, a que nos é controlado pelas forças exploratórias do capital na cidade neoliberal.

Afim de dar continuidade ao pensamento sobre o agir conjuntamente, volto-me às noções como a de *multidão*, *comum* e *communitas*, ainda a partir diferença em relação à noção de *povo*, para estabelecer um paralelo crítico sobre

as formações estético-políticas que se formam *pelas* condições compartilhadas de precariedade e potência (*Mangubeat*) em detrimento das formações estéticas a partir do imaginário cooptado *sobre* as condições compartilhadas de precariedade e potência (Movimento Armorial), para que, à luz desses movimentos, guardadas as devidas diferenças, possa ser pensado o destampe da *Praia da Estação* em seu maior e mais múltiplo desdobramento, o Carnaval de Rua.

Retorno, para tanto, ao pensamento crítico de Negri, que aponta a não singularização das multiplicidades que a ideia de *povo* contém. Assim, o autor opera com a ideia de *multidão*, em contraponto à noção de *povo*, *massa* ou *plebe*, na tentativa de elucidar aí as multiplicidades e potências na criação coletiva de novas formas de vida que seriam também luminescentes, no sentido que atribui Didi-Huberman, sem deixar de problematizar as questões de classe. “O nome da *multidão* é, a um só tempo, sujeito e produto da prática coletiva.” (NEGRI, 2004, p. 20).

A base do pensamento sobre a *multidão*, em Negri, advém de uma interpretação pouco ortodoxa dos escritos de Espinosa, a partir de suas ideias de um corpo potente: “Não sabeis o quanto pode um corpo” (ESPINOSA *apud* NEGRI, 2004, p. 20). Por isso, ao tratar da ideia de *multidão*, está sempre se referindo à *multidão* de corpos potentes e singulares, com *rostidade* própria compondo em coletivo, ou agindo no *comum*. Ele subdivide em três tópicos, sendo o primeiro:

1. Lá onde o nome da *multidão* é definido em contraste ao conceito de *povo*, onde se assinala que a *multidão* é um conjunto de singularidades, há que renomear a *multidão* na perspectiva do corpo, ou seja, clarificar o dispositivo de uma *multidão* de corpos. Quando prestamos atenção aos corpos percebemos que não nos defrontamos simplesmente com uma *multidão* de corpos, mas que todo corpo é uma *multidão*. Entrecruzando-se na *multidão*, cruzando *multidão* com *multidão*, os corpos se mesclam, mestiçam-se, hibridizam-se e se transformam; são como ondas do mar em perene movimento, em perpétua transformação recíproca. As metafísicas da individualidade (e/ou da pessoa) constituem uma horrível mistificação da *multidão* de corpos. Não existe nenhuma possibilidade de um corpo estar só. Não podemos sequer imaginar tal coisa. Quando se define um homem como indivíduo, quando ele é considerado fonte autônoma de direitos e de propriedade, ele se torna só. Mas o si mesmo não pode existir fora de uma relação com um outro. As metafísicas da individualidade, ao se confrontarem com o corpo, negam a *multidão* que constitui o corpo para poderem negar a *multidão* de corpos. A transcendência é a chave para toda metafísica da individualidade, da mesma forma que para toda e

qualquer metafísica da soberania. Do ponto de vista do corpo, só há relação e processo. O corpo é trabalho vivo, portanto expressão e cooperação, portanto **construção material do mundo e da história**. (NEGRI, 2004, p. 21, grifo meu)

Isso expõe e conflita diretamente com o ideal de indivíduo burguês, com o modelo estrito de ciência, dentre tantas outras concepções filosóficas, mas sobretudo, a metafísica cartesiana que não apenas separa o corpo e a mente, hierarquizando-os, mas duvida da experiência corpórea, subtraindo-a de sua potência em relação à mente, desalojada do corpo, o que impacta sobremaneira no entendimento da produção científica, dentre tantos outros aspectos da existência.

Afirmar o corpo como “construção material do mundo e da história” é desmistificar uma ideia de pureza em relação à razão, isolada de qualquer contágio com as afecções no pensamento cartesiano. É um entendimento de que a percepção de todas as coisas passa pela afecção do corpo e, por isso, não seria possível acreditar na ideia de neutralidade, ou ainda, de transparência como provoca Spivak, ao falar sobre a relação entre o intelectual e o subalterno.

Somos todos feitos dessa mistura labiríntica com o outro e com o mundo, sendo assim, é uma cosmovisão que confronta os ideais burgueses como um todo e propõe uma forma disruptiva com esse sistema que cria um *povo-servidão*, sem rumo e influenciável, para produzir-se como *multidão*, corpos articulados na imanência, ou seja, que constroem nesse mundo -- não outro transcendente -- forças ativas e dissidentes e que se diferem das forças hegemônicas ou oficiais. É evidentemente uma construção estética e política que dialoga diretamente com o objeto conceitual deste estudo, *o corpo em festa*, na produção da coletividade.

No segundo tópico, Negri se refere justamente ao processo de liberação dos corpos e de um projeto de luta para alcançar o objetivo de ir contra a sua exploração, situando a *multidão* como um conceito de classe, como Spivak opera o de *subalterno*. Mas Negri estica os movimentos para além da classe trabalhadora, como o dos imigrantes, por exemplo. Segundo ele:

Na produção, a atividade dos corpos é sempre força produtiva e geralmente matéria prima. E por outro lado, não há discurso possível sobre a exploração - quer trate-se da produção de mercadorias ou,

principalmente, da reprodução da vida - que não se refira diretamente aos corpos. Quanto ao conceito de capital, ele deve também ser considerado em termos realistas, através da análise dos sofrimentos que são impostos aos corpos: corpos minados pela usura, mutilados ou feridos, sempre reduzidos ao estado de matéria de produção. Matéria igual a mercadoria. E se não se pode pensar que os corpos são reduzidos à condição de simples mercadorias na produção e reprodução da sociedade capitalista, deve-se insistir no aspecto de reapropriação de bens e satisfação dos desejos, bem como as metamorfoses e o aumento da potência dos corpos determinados pela contínua luta contra o capital. (NEGRI, 2004, p. 21)

A questão da *multidão* é complexificada quando o autor propõe pensa-la a partir do seu caráter ontológico, ao afirmar que a *multidão* é constitutiva do ser, na contramão de sua apreensão pelo aspecto da soberania, mais ligada a ideia de *povo*. É uma força externa que não consegue cooptar as forças multitudinárias, porque dessas algo sempre lhe escapa, já que seriam genuínas dos seres e não das organizações de poder macro políticas. Segundo Peter Pal Pelbart:

Ela [a multidão] não assina pactos com o soberano e não delega a ele direitos, seja ele um mulá ou um cowboy, e inclina-se a formas de democracia não representativa. Talvez ela seja regida por uma lei-esquiza, tal como os nômades de Kafka. Numa fórmula sugestiva, Virno ainda diz: a multidão deriva do Uno, o povo tende ao Uno. (PELBART, 2011, p. 25)

Em outras palavras, pode o poder soberano constituir um *povo*, à sua imagem e semelhança, constituindo-o a partir de uma máquina pública (aparatos, espaços, políticas, imagens, etc). Diferente é o axioma da *multidão*, que para ele, por operar de dentro dos movimentos, como na força dos encontros das *carnavalizações* – me aproprio aqui –, produz uma potência que não se reduz aos aparatos públicos, apesar de passar por aí, mas formam conjunturas, espacialidades, temporalidades, singularidades estéticas que performam o *comum*, não o público, porque não são de controle e produção do Estado e nem passam pelo princípio de propriedade do capital.

Para isso, é preciso pontuar a diferença entre as *carnavalizações*, como um complexo que não se reduz ao carnaval, que como vemos, pode ser de ordem oficial, controlada e midiaticizada, como ocorre com a captura da Rede Globo sobre os desfiles na Sapucaí, Rio de Janeiro. As *carnavalizações*, como

aqui apresentadas, falam de movimentos para além do carnaval, até mesmo o não-oficial, fala também sobre os movimentos que a partir da estética da alegria, como uma estética subversiva, mas como a “prova dos nove”, é imanente ao processo de carnavalização performativa das forças contra hegemônicas. A carnavalização pode estar em um gesto, em uma imagem, na linguagem do chão de feira, nas gírias, no transvestir-se, montar-se, nas heterotopias da festa.

Nisso, tomo a liberdade em articular o pensamento proposto por Negri exercitando-o para o foco da pesquisa, e entendo que nesse contexto de *carnavalização*, em seu sentido amplo, o *comum* é sempre performado, ou seja, construído, fabricado a partir de corpos e espaços axiomáticamente políticos e estéticos singulares, precários e efêmeros, espaços *entre*.

Ou ainda, como indaga Peter Pal Pelbart (2011, p. 22) pensando sobre os processos de biopolítica e biopotência: “No contexto de um capitalismo cultural, que expropria e revende modos de vida, não haveria uma tendência crescente, por parte dos chamados excluídos, em usar a própria vida, na sua precariedade de subsistência, como um vetor de autovalorização?” Novamente o chamado de Didi Huberman, à “necessidade vital de aparecer”.

A história do Brasil é marcada por essas tentativas em construir uma imagem da cultura popular que fosse genuinamente brasileira, na busca de uma identidade nacional que também poderia ser exportada e negociada internacionalmente, mesmo que o propósito inicial não fosse necessariamente esse, como no *Movimento Armorial*. Ao passo que também abriga movimentos que são de outra ordem, nascidos de uma força popular e do Uno, mas que se diferem pela forma como foram sendo construídos, forjados na experiência e não a partir de um projeto estético formalista, mas de insurgências estéticas de caráter “contracultural”, como é possível observar no movimento *Manguebeat*. Ambos acontecimentos foram detonados em Recife, Pernambuco.

O *Movimento Armorial*, criado na década de 1970 pelo escritor Ariano Suassuna, também atuante como Secretário especial da Cultura do Estado de Pernambuco, tinha por intenção recriar as formas de culturas populares pré-modernas e se opunha radicalmente às influências da cultura pop internacional. Segundo Amilcar Bezerra:

Em Suassuna são notáveis, além disso, as referências a Gilberto Freyre como principal mentor de uma tradição de pensamento que, a partir dos anos vinte, traz uma nova acepção de valor às culturas populares nordestinas, situando-as numa posição estratégica diante da tarefa então posta, que era a construção de uma identidade nacional. (BEZERRA, 2009, p. 5)

A ideia passava por uma recriação erudita da cultura popular nordestina, assimilando xilogravuras, cordéis, repentes e ponteados do sertão a fim de preservar certa pureza atribuída ao popular, mas sob um filtro intelectualizado, heranças do movimento Modernista brasileiro, que tentava se desvincular da arte europeia no início do século XX.

Na obra “Ensaio sobre a música Brasileira”, Mário de Andrade elenca uma série de princípios estéticos muito típicos à tentativa de conceber uma arte nacional que passe pela linguagem popular assimilada à linguagem erudita, num jogo complexo entre local/nacional/global, mas também entre classes hegemônicas e subalternizadas, colonizadas e depois folclorizadas pelas instituições. Como no relato de Peter Pal Pelbart em ocasião dos 500 anos do descobrimento, em que o filósofo acompanhou a vinda a São Paulo de duas etnias do Xingu, Xavante e Meinar, que não se conheciam entre si e, em boa parte, nunca haviam estado em uma “cidade”. Assim descreve e elabora a sua autocrítica:

A forma de vida que queria salvaguardar-se correu o risco de ser vista como folclore. É o que aconteceu com a maravilhosa exposição de arte indígena que tive o privilégio de visitar junto com os índios. Na saída dessa exposição, o cacique me desabafou, num rompante de niestzchianismo tropical: “tudo isto é para mostrar a vaidade de conhecimento do homem branco, não a vida dos índios”. Nunca ficou tão claro pra mim o quanto a assepsia do museu encobre de violência e genocídio: as paredes brancas, a superfície lisa, as curvas e os corrimões metálicos, a luminosidade cuidada. Tudo ali ocultava o quanto cada objeto exposto era o expólio de uma guerra. Não havia uma gota de sangue em toda a exposição. A morte foi expurgada dali, mas também ali, nessa museologização da cultura indígena, reencontramos o nosso vampirismo insaciável. (PELBART, 2013, s/p)

Uma fórmula muito comum à arte ocidental europeia, que assimila com facilidade outras culturas e as “traduz” ao seu modo, passando pelos filtros de linguagem que pode oscilar entre a busca pela pureza no “exótico” ou pelo sincretismo, mas que conseguem chegar a linguagem do poder, o erudito e a

sua pretensão universal. Sobre esse movimento entre linguagens no Modernismo, Bezerra afirma:

O Modernismo articulava a reivindicação de formas artísticas consideradas por seus representantes como genuinamente brasileiras. Para concretizar esse ideal, seria necessário que o artista se aproximasse do popular de modo a criar uma certa “intimidade”, considerada imprescindível para caracterizar sua expressão na linguagem do “povo”. (BEZERRA, 2009, p. 6)

No caso do modernismo marioandradiano, a inclinação por uma inocência popular, como reincide no *Movimento Armorial*, parece, ao mesmo tempo, a vontade em retomar a uma verdade nacional que seja isolada de influências externas.

Em contraponto, ainda na década de 1920, Oswald de Andrade propunha o “Manifesto Antropofágico”, um antitratado da pureza na arte e na cultura nacional, optando pelo gesto canibal de mastigar a cultura dominante e tirar dela apenas a sua força transmutada, deglutida. Um esforço em capturar as capturas, sem necessariamente deixar de ser contaminado, assumindo riscos da mistura, o que viria a influenciar por sua vez o movimento *Tropicalista* e de modo atômico, o *Manguebeat*, como sinaliza a pesquisadora Paula Tesser:

O Mangue Beat retorna à idéia antropofágica do Modernismo e do Tropicalismo. Essa liberdade de incorporação e de modificação dos gêneros de música é talvez um traço típico da cultura popular do Nordeste. É impossível pensar em uma uniformização ou em uma categorização musical quando analisamos os grupos que o compõem. (TESSER, 2007, p. 73, tradução nossa)

Em ambos os casos, tanto ao que concerne à Mário, quanto à Oswald, dois modernistas de pensamentos divergentes, é preciso pontuar novamente a tendência comum aos movimentos de vanguarda como tais, de *elaboração* de um projeto globalizante (ou nacional) sobre o local, ainda que seja destituído da ideia de pureza, evidentemente perigosa como nos mostra a história e por isso um tanto superada nas enunciações contemporâneas de arte, mas presente como um fantasma que sempre pode retornar. Acerca desse traço axiomático comum ao modernismo, o antropólogo argentino Néstor García Canclini radicado no México (2000, p. 73) resume: “modo como as elites se encarregam da

intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global”.

6.5 Uma antena parabólica na lama: *manguebeat*

É evidente no projeto de Suassuna a idealização estética do popular, muito próxima a folclorização⁹⁰, apesar dele utilizar uma fórmula diferente da dos modernistas que, antes de se embeberem dos signos populares, estão parte em embate, parte seduzidos pelo sistema de signos que se põe às vistas do mundo como universal. São processos de absorção com posturas geográficas entre local e global completamente diferentes, mas que se interseccionam no popular e geram resultados estéticos assimilados e afeitos ao erudito/hegemônico, evidentemente de modos distintos. Como dito, um se relaciona de modo mais purista e o outro atua pela mistura dos componentes culturais regionais e mundiais, como no movimento Manguebeat. Disso, nos conta Márcia Lima, dona da confecção Período Fértil, que produzia os figurinos para o grupo:

Sobre a estética do movimento mangue, acho que tudo era um pouco misturado, misturar as coisas né. Misturar o regional, o popular, a cultura popular com a visão mundial, os olhos voltados pra tudo que tava acontecendo no mundo. Na música era assim e tudo meio por acaso também porque a roupa que a gente fazia, a gente faz o que tá dentro da gente, o que é inspiração a nossa cultura, mas a gente sempre olha pra moda mundial. (LIMA, 2016, s/p)

O movimento *Manguebeat*, surgido no início da década de 1990, tendo como principais idealizadores Chico Science, Fred Zero Quatro, Renato L, Mabuse e Hélder Aragão, foi um destampe – “injetar um pouco de energia na lama” – e se deu inicialmente pela música, pelo mais conhecido grupo Nação Zumbi. A banda misturava ritmos locais do Recife, como o coco e o “maracatu rural” (baque solto)⁹¹, com a cultura pop, sobretudo o rock e o hip-hop, mas,

⁹⁰ “Folclore” no sentido que Canclini atribui, como “arquivo ossificado e apolítico”. (CANCLINI, 2004, p. 155)

⁹¹ Sobre o “maracatu rural” no Nação Zumbi: Chico Science se juntando com o grupo de percussão Lamento Negro (futura Nação Zumbi) utiliza o maracatu como uma base, como um trampolim. Quando Chico Science grava a música “Maracatu atômico”, de Jorge Mautner e Nelson Jacobine (1972), afirma assim a influência desse ritmo na sua obra e na do seu grupo, o Nação Zumbi. Do maracatu, que serviu como ponte para exprimir sua arte, ele soube muito bem tirar proveito da sua força criativa: principalmente dos seus elementos sonoros, mas também da

como num destampe, ecoou como um movimento, fertilizando também outras áreas artísticas, como o cinema, as artes plásticas, a moda local, como continua a contar Márcia Lima:

Quando a música explodiu, a música de Chico Science, as pessoas começaram a olhar pra esse grupo de pessoas que também faziam parte dessa mesma história. Que era o pessoal que fazia música, o pessoal do cinema, o pessoal das artes plásticas. As pessoas que tavam começando a olhar praquela música, passaram a olhar praquela roupa, passaram a olhar praquela sapato com outros olhos. Todo mundo que produzia algum tipo de arte nesse período, tava ligado a essa estética aí, a esse novo olhar sobre a cultura, sobre...o que existia aqui ganhou com o movimento da música. (LIMA, 2016, s/p)

O símbolo provocador, uma antena parabólica enfiada na lama, tinha como objetivo ilustrar o desejo do grupo em desenvolver ânimo, “deslobotomizar” e recarregar as baterias da cidade, que andava meio opaca, estimulando a fertilidade que restava nas veias do Recife, contra o processo de precarização capitalístico. Assim fala seu manifesto, escrito por Fred Zero Quatro, jornalista do grupo, em julho de 1992. Divido por três tópicos 1- Mangue, o conceito 2 – *Manguetown*, a cidade 3 – Mangue, a cena:

Mangue, o conceito.

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo. Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem do alagadiço costeiro. Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown, a cidade

sua vestimenta, da teatralidade de seus personagens, como Mateus ou do caboclo de lança, figura do maracatu rural. (TESSER, 2007, p. 75)

*A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex)cidade *maurícia* passou desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais. Em contrapartida, o desvario irresistível de uma cínica noção de *progresso*, que elevou a cidade ao posto de *metrópole* do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade. Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada a permanência do mito da *metrópole* só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.*

Mangue, a cena

*Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife. Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo era engendrar um *circuito energético*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.*

Hoje, Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência. Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mangue invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown.

No primeiro tópico, “Mangue, o conceito”, são descritos os processos em uma perspectiva ecológica, poética e sarcástica sobre a força da biodiversidade do mangue e que fazem os inimigos das donas de casa (sic) – as muriçocas, mosquitos e mutucas – símbolos da fertilidade, diversidade e riqueza locais,

legitimados pela ótica da ciência. Sabe-se que o mangue é um ecossistema ameaçado⁹², assim como são ameaçados os vagalumes, apesar de ser o ecossistema mais rico em biodiversidade do planeta, pela urbanização e industrialização nos processos de colonização do Império e depois do capitalismo no Brasil.

Ao segundo, “*Manguetown, a cidade*” fala sobre a perspectiva histórica de colonização do Recife e as consequências urbanas do “progresso”, que fragilizou os manguezais e acirrou a desigualdade e o caos urbano, e que assim estagnou as dinâmicas de pulsação da vida inerentes ao mangue, como metáfora para a cidade. A vitalidade do mangue é diretamente associada à vitalidade da cidade, em nível sistêmico e simbólico, disso, o neologismo *manguetown*: “Chico construiu um ‘admirável Pernambuco novo’, metamorfoseando-se-o em *Manguetown* onde os caranguejos têm ‘cérebros’ e se misturam com os humanos, não fugindo do mundo e sim, integrando-se a ele, exorcizando o caos pela poesia urbana.” (NETO, 2000, p. 61)

Em “Mangue, as cenas” são articuladas as duas primeiras ideias junto às imagens símbolo, às misturas, às reverberações, como o desbloqueio das artérias de *manguetown*, conectando o local e o global por meio de uma antena parabólica enfiada na lama⁹³, desse choque, o destampe. Os *mangueboys* e *manguegirls* interessados em cultura pop e em estética política, jovens da periferia de Recife, injetando energia não apenas na cena local, mas no Brasil inteiro, como foi na década de 1990.

A necessidade vital de aparecer. Essa reverberação se deu muito em função da internet, ainda precária dos anos 1990, mas que possibilitou uma grande parte do acesso ao movimento, sobretudo, via Nação Zumbi, que, logo após efervescer, caiu nas graças da MTV⁹⁴, canal jovem da televisão fechada americana com programação também no Brasil, ampliando definitivamente a

⁹² Ver a nota do Jornal da USP: “Manguezais brasileiros estão ameaçados pela urbanização”. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/manguezais-brasileiros-estao-ameacados-pela-urbanizacao/>>

⁹³ Sobre a metáfora da lama, a pesquisadora Paula Tesser analisa: “A lama será a grande metáfora empregada por Chico Science, ela é a matéria fértil para a criação, representando um instrumento de renovação. O universo do Mangue, com a lama e o caranguejo está presente em diversas letras de suas músicas. Isso vai servir como um modelo de identificação para os adeptos da nova música feita em Recife.” (TESSER, 2007, p. 74)

⁹⁴ “Maracatu Atômico” foi o primeiro clipe brasileiro da MTV.

visibilidade do movimento, sobretudo personalizado na figura de Chico Science. Sobre o processo da internet como lugar tomado pelos jovens marginais a fim de se fazerem ouvidos, Paula Tesser tece as considerações:

Um dos fatores que certamente contribuiu para esse renascimento dentro do campo musical é o fato dos músicos dessa geração se beneficiarem de ferramentas tecnológicas inéditas: a banalização dos “home studios” que permitem uma gravação simples e pouco custosa dos discos e a Internet que se tornou o utensílio indispensável para a distribuição e divulgação dos artistas. Chico Science & Nação Zumbi juntamente com os outros grupos que fazem o Mangue Beat, representam um fenômeno novo dentro da produção musical brasileira, pois contrariamente à indústria cultural e à cultura de massa vigente, ao invés de destruírem as culturas periféricas e populares, vão criar um espaço de inclusão, inesperado, das expressões marginais. (TESSER, 2007, p.73)

Inesperado tendo em vista a hegemonia e a monocultura musical dos anos 1990, cultivada pelo grande controle da mídia televisiva *mainstream*. As expressões populares à margem do que era produzido no Sudeste, então absorvidas de modo a servir como entretenimento nos programas de domingo (Programa do Faustão, Programa do Gugu, etc), como visto com o Axé, ritmo intensamente festejado na Bahia, junto a outros ritmos oriundos do sagrado-profano de matriz africana, eram apresentados de modo a destituir seus mitos, *a la* Agamben.

A “utopia da diversidade” em Recife de que dizia Fred 04 retomaria a ideiação em partilhar uma estética política construída pelo pensamento de resistência aos poderes históricos e operantes no país e que reverberavam a precariedade na cidade.

O maracatu, ritmo popular a que se embebiam e participavam sobretudo quando carnaval, junto aos ritmos globais do *rock*, *hip hop* e o *pop*, fez história ao ser gravada a canção “maracatu atômico” de Jorge Mautner e Nelson Jacobine, atualizada na mistura eletrizante entre os ritmos de modo lúdico, a brincar com suas contradições entre local e global e tirar disso os húmus a fertilizarem a cena. A letra da música com a nova configuração:

Manamaê ô
Manamaê ô

Manamaê ô
 Manamaê ô
 Atrás do arranha-céu tem
 o céu, tem o céu
 E depois tem outro céu sem
 estrelas
 Em cima do guarda-chuva tem
 a chuva, tem a chuva
 Que tem gotas tão lindas que
 até dá vontade de
 Comê-las
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 No meio da couve-flor tem
 a flor, tem a flor
 Que além de ser uma flor tem
 sabor
 Dentro do porta-luvas tem a luva,
 tem a luva
 Que alguém de unhas negras
 e tão afiadas
 Esqueceu de por
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 Aaaaé
 Maracatu atômico
 Aaaaé
 Maracatu atômico
 No fundo do pára-raio tem
 o raio, tem o raio
 Que caiu da nuvem negra do
 temporal
 Todo quadro-negro é todo
 negro é todo negro
 Eu escrevo seu nome nele só
 pra demonstrar
 O meu apego
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 Manamaê êêê
 O bico do beijar flor, beija-flor,
 beijar flor
 E toda fauna flora gata de amor
 Quem segura o porta estandarte
 tem a arte, tem a arte
 E aqui passa com raça
 eletrônico o maracatu
 atômico
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 Manamaê ô
 Manamaê

O nome da banda “Nação Zumbi”, como homenagem ao Zumbi dos Palmares e sua luta e resistência contra escravização dos povos negros no Brasil, por meio do aquilombamento, deixava impresso boa parte do teor estético-político de seu estandarte, também subjetivado na letra de “maracatu atômico” com a repetição: “unhas negras”, “nuvem negra”, “quadro-negro”. Acerca do maracatu como a estética brincante empregada por Chico Science, Tesser arrisca:

Nessa música [maracatu atômico] ele anuncia a sua chegada acompanhado de sua nação, como os blocos de maracatu que reencarnam as nações africanas que sucumbiram à escravidão. Ele chega com o seu universo urbano: as luzes da cidade, as pontes que atravessam os rios de Recife e a tecnologia. Se compararmos os dois tipos de Maracatus, o maracatu rural (ou de baque solto) e o maracatu nação (ou de baque virado), na estética empregada por Chico Science nas suas músicas e na sua performance artística, nos parece que ele teria se inspirado mais no maracatu rural, mesmo se o nome do seu grupo é uma referência explícita ao maracatu nação. Não se trata verdadeiramente do aspecto musical, já que a rítmica dos dois não difere muito, o que muda é a orquestração. No entanto o que nos faz pensar que a estética de Chico Science se afina com a do maracatu rural, é o seu espírito de divertimento. O lúdico é um elemento muito presente, tanto no seu gestual quanto nas letras das músicas, mas, sobretudo na filosofia que rege o Mangue Beat: Uma diversão levada a sério! O maracatu rural fundamentado no jogo, no lúdico, na irreverência e seu personagem principal, o caboclo de lança, é a sua representação mais perfeita. (TESSER, 2007. p. 75)

Brincar de tomar lugar. O maracatu fundado no jogo, no lúdico e na irreverência, tem seu grande momento de partilha no carnaval, o que me faz lembrar que em Olinda, não se diz “pular”, mas “brincar” carnaval e isso parece dizer da produção política da alegria como potência de *brincar de tomar lugar*, tomar as ruas e as narrativas pelo *corpo em festa* e pelo batuque nas ladeiras.

Se do carnaval viemos, ao carnaval da linguagem retornamos: “Assim a linguagem carnavalesca do maracatu rural vai exercer a profanação de tudo o que é sagrado, a combinação e interação de tudo o que se opõe. O que Bakhtine vai chamar de *cosmovision carnavalesque* do mundo às avessas (*monde renversé*)” (TESSER, 2007. p. 76). Mas carnavalizado também por misturar a linguagem do “chão de feira”, de que falou Bakhtin às linguagens dos jovens das classes oprimidas de Recife e também dos jovens do *hip hop*, do *rock*, do *funk* à esfera mundial. Na música “da lama ao caos”, Chico Science e o Nação Zumbi

(1994), misturam a guitarra distorcida do *heavy metal* com o canto popular e a linguagem do chão de feira:

Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar
 Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu ví um chié andando devagar
 E um aratu pra lá e pra cá
 E um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
 la passando uma véia, pegou a minha cenoura
 "Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir"
 E com o bucho mais cheio comecei a pensar
 Que eu me organizando posso desorganizar
 Que eu desorganizando posso me organizar
 Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu ví um chié andando devagar
 E um aratu pra lá e pra cá
 E um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru

Ô Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

**Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
 la passando uma véia, pegou a minha cenoura
 "Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir"
 E com o bucho mais cheio comecei a pensar
 Que eu me organizando posso desorganizar**

Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

Assim como visto na Tropicália, a carnavalização faz parte da linguagem do *Manguebeat*, que aqui subverte os signos da cultura local e global, ao mesmo tempo que ri da lógica hegemônica, mas pela criação, e não pela subversão em si mesma, de uma nova estética ética de mundo, na reinterpretação do “local” pós globalização. Assim:

A preferência por variados temas e pela mistura de diferentes ritmos atesta o caráter antropofágico da proposta mangue. Assim, opera-se um modo paródico, carnavalizante, em que a desconstrução do discurso linear traz uma força crítica, ao juntar universos e linguagens bem diferentes em um só momento. (...)Diferentemente do discurso monológico, tradicional, centrado no autoritarismo da imanência e do canônico, Chico Science defende a carnavalização e a polifonia, quebrando assim a concepção logocêntrica da arte, agora substituída por várias vozes culturais que produzem um diálogo constante através de um longo processo intersemiótico, em que se cria uma poética de demolição da aura, de assimilação do outro como fortalecimento de si. (RODRIGUES, 2015, p.187)

São momentos distintos da história do país e é importante situar as diferenças entre eles. A alegoria do movimento tropicalista, com sua militância política do desbunde, da metáfora, da paródia se deu em oposição aos regimes autoritários das décadas de 1960 e 1970, em que a afirmação estética de uma produção brasileira em mistura aos efervescentes ritmos americanos ainda era vista com desconfiança.

Logo, nos anos 1980 e 1990 a globalização já operava com suas contradições. As hibridações haviam se estabelecido, tanto como gesto político antropofágico de carnavalização, como na cena *Manguebeat*, quanto, em alguns casos, como gesto de absorção do imperialismo norte americano. Sobre a relação do *Manguebeat* com o processo de globalização e sua antropofagia carnavalesca, Sílvio Sérgio Oliveira Rodrigues traça em sua tese uma reflexão sob os aspectos culturais da antropofagia como resistência a formação colonial:

Os postulados estéticos representados pela antropofagia enquanto comportamento cultural oriundo desde a formação de nosso passado cultural estão presentes nesse projeto criado pelo Manguebeat pernambucano, ao elaborar uma prática cultural que reabilita a concepção antropofágica do manifesto oswaldiano, prática na verdade, já presente em nossa formação colonial. A antropofagia, portanto, postula uma maneira de ser em que o diálogo com o “Outro” se dá de forma a quebrar o servilismo cultural imposto pelo poder hegemônico. E isso não vem de hoje. Foi assim com o Manifesto Antropofágico de 1928, escrito por Oswald de Andrade, tematizado por várias vezes em sua obra de forte influência marxista, em que celebra uma espécie de saída para o problema de nossa identidade, e até mesmo como necessidade de aplicar um antídoto contra as arbitrariedades do imperialismo. Propõe, portanto, uma atitude que prima pela carnavalização de determinados valores tidos como verdadeiros, numa postura inerente da vanguarda dadaísta, iconoclasta, numa espécie de revolução antropofágica. (RODRIGUES, 2015, p.181)

A hibridação como uma forte substância da carnavalização, por sua vez, atua diretamente no processo de colagem ao que é deglutido antropofagicamente nesses movimentos (Movimento Antropofágico e Movimento Tropicalista) e cenas (*Manguebeat*) brasileiras que se afirmam pela mistura. Logo, falamos de uma mistura insubmissa, não apaziguadora, de modo a evidenciar as perdas e poderes que a implicam.

Fato que as novas tecnologias e os novos meios de difusão e absorção das informações estavam em transição, e com isso, também as estratégias políticas e as formações estéticas que se deram sob a luz dessas transformações entre local e global, sob a luz de novas forças em cena. Sobre esse movimento de hibridação entre local e global, Stuart Hall afirma:

(...) Os híbridos guardam fortes ligações e se identificam com as tradições com os locais de sua ‘origem’. Mas não têm nenhuma ilusão a um verdadeiro ‘retorno’ ao passado. (...). Estão também obrigados a chegar a um acordo com as novas culturas em que vivem, bem como fazer algo novo delas, sem simplesmente deixarem-se assimilar por tais culturas. (HALL, 1993, p.361, tradução).

Outro indicador importante das diferenças entre a Tropicália e o *Manguebeat* é que a maior parte dos envolvidos no segundo eram de origem social mais desfavorecida e periférica. Eram jovens pobres que partilhavam a noção da precariedade e resolveram falar dela com um tom mais engajado em sua brincadeira séria. Contudo, se diferencia de qualquer projeto que tendesse a uma estética mais purista ou essencialista, como a que propunha o projeto do

Movimento Armorial, já visto, em defesa de tradições um tanto reguladas pelos poderes estatais. Assim, sobre a síntese antropofágica do *Manguebeat*:

Ao adotar os postulados da cultura tecnizada pela primitiva, o movimento mangue cria um caráter de antropofagia ao devorar os elementos externos e ao mesmo tempo inseri-los para si mesmo, como numa espécie de síntese. Dessa forma, Chico Science e o Manguebeat não alimentavam purismos que caísse no erro do essencialismo e na defesa da tradição. Ao contrário, desejavam uma música que fosse subserviente a padrões, valendo-se da diversão para divulgar o ritmo nordestino. (RODRIGUES, 2015, p. 191)

Em seu texto *De que estamos hablando cuando hablamos de lo popular?*

Canclini fala da tendência em reduzir as culturas populares em suas obras sem dimensionar os ruídos e o processo social que as compõem, como é típico dos projetos nacionalistas vinculados ao Estado, romantizando a pobreza e silenciando as lutas, logo como ele descreve:

Ese reduccionismo anacronizante fomenta una idealización de lo popular que subsiste hoy, más que en las investigaciones, en las políticas de exhibición. Los museos de cultura popular y los grupos artísticos que recrean para públicos urbanos la música y las danzas tradicionales operan en esa misma descontextualización: muestran los productos y esconden el proceso social que los engendró, seleccionan los objetos, los movimientos que mejor se adaptan a los criterios estéticos de las élites, y eliminan los signos de pobreza y la historia contradictoria de luchas con la naturaleza y entre los hombres que está en el origen de las artesanías y las danzas. Son los Estados, que en general patrocinan los museos y grupos artísticos, quienes hoy prolongan esta manera arcaizante de hablar de lo popular. Necesitamos detenernos en el sentido que lo popular recibe en sus prácticas, que suele coincidir con el de los discursos políticos nacionalistas y populistas. (CANCLINI, 2014, p. 155)

Trazendo rugosidade para o tema, Canclini formula a ideia de “popular” como produto final da desigualdade entre trabalho e capital, “mas também pela apropriação desigual – no consumo – do capital cultural de cada sociedade, e pelas formas próprias com que os setores subalternos reproduzem, transformam

e representam suas condições de trabalho e de vida”⁹⁵ (CANCLINI, 2004, p. 164).

Sua perspectiva tenta evidenciar a multiplicidade que concerne ao popular, também por entender os usos históricos racistas e estatistas que foram dados ao termo para dizer da produção estética e de vida dos setores subalternos, assim como de suas apropriações pela cultura dominante. O autor, ainda que aponte a limitação ao se falar de classe, amplia o debate para as perspectivas étnicas que são ainda mais complexas, não deixando de pontuar que: “dentro desta noção ampla, as determinações de classe são indispensáveis para evitar a dissolução culturalista do popular”⁹⁶ (CANCLINI, 2004, p. 164).

Com isso, volto à questão da *multidão* e sua produção estética de insurgência, ou seja, movimentos coletivos que unidos pelo denominador comum da subalternidade ou da contra-hegemonia produzem fora do sistema da arte – ainda que possam ser postumamente absorvidos – modos de produção estético-políticos que são imanentes às suas questões e ao seu vivido/produzido, fatores que aproximam os destampes produzidos pelo *Manguebeat*, em Recife à *Praia da Estação*, em Belo Horizonte, guardadas suas peculiaridades.

Temos aí, evidentemente, relações imbricadas entre arte e vida, pois tratam-se de agenciamentos imanentes aos modos como reproduzem, transformam e se representam, ou melhor, apresentam suas vidas, a partir de elementos que formam o sentimento comum, como a noção compartilhada de suas vidas tornadas precárias, do cerceamento dos espaços de convívio na cidade, gerando a necessidade em *agir conjuntamente*.

Para além de um genérico processo de identificação estético, ao qual se referia Maffesoli, trabalhado no início do texto, fica evidente o perigo da dissolução culturalista do popular, como aponta Canclini, em que as determinações de classe ajudam a nortear, mas, sabemos, não definem completamente a noção de vidas precárias referida por Butler. Os processos globalizados de vulnerabilidade das vidas são movediços, mas se afirmam sobre

⁹⁵ “Pero también por la apropiación desigual -- en el consumo -- del capital cultural de cada sociedad, y por las formas propias con que los sectores subalternos reproducen, transforman y se representan sus condiciones de trabajo y de vida.”

⁹⁶ “Dentro de esta noción amplia, las determinaciones de clase son indispensables para evitar la disolución culturalista de lo popular.”

o marco da normatividade que permanece intacto a séculos, movendo-se os impérios e permanecendo a imagem do homem de poder.

E ao atentarmos que, sem a noção das determinações de classe, que no Brasil vem muito acompanhadas das determinações de raça e gênero⁹⁷, correremos o risco de nos sujeitarmos epistemologicamente ao identitarismo neoliberal, como parte desse processo de dissolução das fronteiras políticas e das cooptações das produções estéticas de re-existência, ao que atenta Butler ao final de “Quadros de Guerra”, para a consciência dos processos de precarização como inserção política compartilhados pelas minorias identitárias, ou em Spivak, pelas classes subalternizadas.

Ao esvaziamento, fazem-o pela afirmação de uma liberdade genérica, sem direitos básicos garantidos e possibilidades reais de construção do *comum*, esvaziamento que se forja no interior dos interesses privados do Capital que vem tornando o discurso e a estética das minorias identitárias em mais tantas de suas mercadorias.

Ou aos interesses “públicos” do Estado que, como pontuou Canclini, opera na formalização de um belo apolítico, ao apagarem os processos sociais que engendraram as artesanias tradicionais, adaptando-os facilmente aos critérios estéticos das elites, quando elimina os signos de pobreza e da história contraditória das lutas que os origina, como acabou acontecendo ao *Movimento Armorial*.

Embora ambas as iniciativas não tenham surgido como um projeto estatal, *A Praia da Estação*, diferentemente do *Manguebeat*, foi, inicialmente, proposta e continuada por atores sociais mais ligados à classe média, e somente aos poucos foi sendo incorporada e pactuada junto a outras classes sociais, mais ligadas ao precariado, como já discutido.

Parte do seu “destampe”, como venho chamando o *clímax* atual do desejo coletivo em tornar a rua também um espaço de jogo, em sentido amplo, deu-se por iniciativas que também partem dos atores sociais da mesma ordem do precariado, haja vista que há certa maleabilidade no que concerne ao tempo e à mobilidade urbana de tais atores que, apesar das inúmeras diferenças entre si,

⁹⁷ Ver a obra “A Ralé Brasileira” do sociólogo Jessé Souza.

possuem um horizonte progressista comum. Sobre a formação do carnaval de rua, mais diretamente relacionado à *Praia da Estação*, Rodrigo Castriota, um de seus agentes apresenta:

O carnaval de belô lacra na dialética do provincianismo. É maravilhoso e terrível pensar em como o carnaval daqui se desenvolveu. De um lado, pensar que um grupo de pessoas começou a se articular e crescer na tentativa de fazer a folia de rua ser mais divertida – e politizada. De outro lado, isso acarreta nas críticas tradicionais de como esse carnaval é feito por uma mesma classe média que, de forma intencional ou não, por vezes toma um protagonismo (sobretudo na imprensa e no diálogo com o poder público) que outros circuitos – do morro e do asfalto – não tem. Agora, independentemente do juízo que se faz acerca desse circuito, uma coisa é certa: nós estamos a um telefonema das pessoas que agitam esses blocos protagonistas. (CASTRIOTA, 2017, s/p)

Isso é possível notar, a partir das reivindicações que a iniciaram, pelo confronto com o poder público que tendia à privatização do espaço da Praça da Estação, mas também pelas mais diversas propagações e construções performativas que se seguiram dali, como no carnaval de rua, que veio a efervescer de modo exponencial há cerca de dez anos na cidade.

Assim como o *Maguebeat* nasce a partir de uma utopia comum, também o carnaval de rua em Belo Horizonte poderia ser dimensionado a partir de um ideal de cidade partilhado por um determinado agrupamento de pessoas:

“Havia uma utopia de cidade colocada”, acrescenta Roberto Andrés, professor de Arquitetura e Urbanismo na UFMG. “Toda festa é política, sobretudo se é feita na rua, porque ela define que visão de cidade nós queremos. No entanto, o nosso Carnaval se destaca por nascer em um momento em que se reivindicava muito o direito às ruas e aos espaços públicos”. Para Andrés, isso faz com que muitos blocos se posicionem politicamente de forma bem mais explícita do que em outras celebrações pelo país. (SANTOS, 2017, s/p)

À essa utopia realizada temporariamente na cidade experimental do carnaval, uma das iniciativas que mais estabelecem essa relação é a do Tarifa Zero, que durante os dias de folia possibilita a “Buzona”, um ônibus viabilizado coletivamente, que roda sem catraca entre centro e blocos periféricos, incitando o imaginário comum sobre a questão da mobilidade urbana em Belo Horizonte, desde 2015.

Sob a égide polêmica do “carnaval de luta” se multiplicaram blocos por toda parte, pequenos e imensas multidões se aglutinaram para pontuar suas questões, a brincar de tomar lugar na cidade e serem vistos, confluindo na necessidade vital de aparecer, mas também de partilhar a experiência pelo *corpo em festa*, formando micro identificações que variam entre gênero, sexualidade, raça, centralidade e periferia, mas que são também fluidos, como é a dinâmica do carnaval de rua. Acerca das paletas de pautas e identificações produzidas, lemos novamente na matéria “O Carnaval da mudança” do jornal *O Beltrano*:

A Prefeitura calcula 550 cortejos de blocos de rua em 2018. O aumento no número dos blocos também levou há uma diversificação de pautas e movimentos políticos no Carnaval. Há blocos mobilizados em causas identitárias, como o bloco afro ‘Angola Janga’, o bloco LGBT ‘Alô Abacaxi’ e o bloco feminista ‘Bruta Flor’, entre outros. Há blocos que se pautam pela política nacional, como o ‘Que Golpe foi Esse?’ e ‘Ai que saudade do meu ex’. E há blocos inspirados por questões específicas e localizadas, como o ‘Esperando o Metrô no Barreiro’ e o ‘Parque Já no Jardim América’. Somados a estes, também há blocos que tratam de temas sociais específicos, como a descriminalização do uso de drogas, como o ‘Bloco do Manjeriço’, a mobilidade urbana, como o ‘Bloco da Bicicletinha’ e o ‘Pula Catraca’, e o meio ambiente, como o ‘Grande Bloco do Encontro’. (SANTOS, 2017, s/p)

Assim como ocorreu em Recife após a efervescência do *Manguebeat*, que ao eletrizar o mangue ganhou dimensões estéticas para além de si mesmo, proporções para além da música e do carnaval, incidindo na produção artística que, estimulada por esse destampe, veio à tona com força total, também em Belo Horizonte foi sendo possível acompanhar formações estéticas particulares à carnavalização local após a *Praia da Estação*, como difusora de águas também no que concerne a teatralidade. Muitos foram os espetáculos que partilharam de tal estética, seja na dramaturgia, nos detalhes da maquiagem, no discurso do desbunde, ou mesmo atualizaram sua relação com a rua.

Surgiram pautas importantes para que se pensasse a cidade imaginária do carnaval para além dele, imaginária e real, mas com o tom idílico de suspensão a que é atribuído. Pautas como a questão da regularização dos ambulantes, atores fundamentais nos blocos e classe subalternizada pela oficialidade. Os ambulantes foram alvo de coerção por parte da tentativa da grande empresa AMBEV, como a cerveja Skol, de captura-los como agentes exclusivos de sua marca, como também tentaram fazer com os blocos, e em

parte conseguiram. A resistência à “camarotização” em conflito com a necessidade de fomentar financeiramente o trabalho dispendido, entre ensaios e o acontecimento dos blocos. Sobre o movimento de resistência ao processo de capitalizar o carnaval de rua, vários blocos construíram o manifesto #NENHUMCAMAROTE, divulgado pela plataforma “Carnaval de Rua BH”, no facebook:

#NENHUMCAMAROTE

| Nota de repúdio de blocos de rua do carnaval de BH contra o prefeito e o camarote |
Desde 2009, a cidade de Belo Horizonte vive um processo de REFLORESCIMENTO do seu carnaval de rua. Retomada porque a festa nunca deixou de existir, em suas várias maneiras de fazer pela população, mas andou abandonada pelo poder público e apagada pelo modelo de cidade que diminui a convivência nos espaços públicos.

Essa retomada foi feita pelas pessoas, para as pessoas. Como um desejo de estarem juntas nas ruas da cidade, mas também como um CONTRAPONTO a um modelo de cidade excludente, privatista, individualista, em que o espaço urbano passa a ser a mera conexão de espaços individuais. Em suma, o modelo dos condomínios, dos shopping centers, dos camarotes e áreas vips. O modelo dos sonhos do atual prefeito.

Para qualquer um que vai ao carnaval de BH, fica bastante claro que quem faz a festa é a rede anárquica e deliciosa de pessoas que botam seus blocos na rua, que cantam e tocam, que inventam fantasias, que reinventam a cidade em seu ocupar pedestre. E, cada vez mais, essas pessoas assistem à tentativa torpe de apropriação da festa. Afinal, ela pode dar lucro e voto.

Em entrevista recente, o prefeito de BH afirmou ser a Belotur a responsável pelo renascimento da festa.

Vultuosa mentira que ele tem insistido em repetir para, quem sabe, virar verdade. Pois o que temos a dizer é que a festa acontece e aconteceu APESAR do poder público e da atual gestão.

Em 2009 e 2010, a prefeitura ignorou a festa que vinha sendo feita. Em 2011, decidiu combatê-la, com ameaças a bares e uso de efetivo policial: pouco importa se a fantasia era de rei, pirata ou marinheiro, o expediente foi cacete e bomba de gás lacrimogênio.

A partir de 2012, a PBH tentou se apropriar da festa e distorcê-la. Vendeu o direito de se fazer comércio nas ruas para uma marca de cerveja, montou palcos e esbanjou em publicidade. O fato é que os palcos da PBH não atraíram um décimo dos foliões presentes nos blocos, segundo dados oficiais. Na sua ânsia privatista, o ex-presidente da Belotur chegou a propor que a cidade se tornasse um grande blocódromo, com áreas restritas para a festa, todas elas comercializadas com grandes marcas.

Conhecemos bem essa história. Já vimos acontecer em muitos lugares. É a velha e triste apropriação das construções coletivas para interesses privados. Lucrar com os corpos, as baterias, as energias, os desejos dos outros. Mas aqui não vai passar.

É o momento de repudiar as declarações do prefeito e também todas as tentativas de cercear espaços, fechar, excluir, tornar VIP aquilo que é popular e aberto. É o momento de repudiar camarotes e seus abadás laranjados, suas pulseirinhas cítricas e suas práticas excludentes. A nossa festa não vai ser tomada. Contra o alambrado, nosso carnaval é feito por e para a livre circulação de corpos e pulsações, pelos quatro cantos da cidade.

Aos criadores de camarotes e áreas vips, avisamos desde já que nossos blocos não vão passar na sua porta. Não vai ser com nossos corpos que seu lucro virá.

Assinam a carta:
Alcova Libertina
Approach
Bloco da Praia
Blocorum

Corte Devassa
Delírio Coletivo
Então Brilha
Fera Neném
Filhos de Tcha Tcha
Juventude Bronzeada
Mama na Vaca
Manjeriçã
Maria Baderna
Morere
Me beija que eu sou pagodeiro
Ordináááários
Pena de Pavão de Krishna
Peixoto
Pisa na Fulô
Pula Catraca
Queixinho
Tico Tico Serra Copo
Tchanzinho da Zona Norte
Tetê a Santa
Toca Raul Agremiação Psicodélica
Vira o Santo

O repúdio à ideia de “lucrar com os corpos, as baterias, as energias, os desejos dos outros” como um movimento em resistir à cooptação das forças vitais do carnaval por parte das grandes empresas de bebidas, é acompanhado ao repúdio à cooptação da narrativa do carnaval pela oficialidade, representada no texto pela Belotur, secretaria de Turismo da cidade, que tentou cercear e normatizar os espaços da grande festa, além de tomar para si o êxito por Belo Horizonte ter se tornado um dos maiores polos do carnaval do Brasil, juntamente ao Rio de Janeiro, Salvador e Olinda.

No segundo parágrafo é presente a narrativa que reivindica a retomada do carnaval como produção das pessoas que o constroem coletivamente ano a ano, contrapondo-se as forças que tendem a produzir uma cidade excludente, privatista e individualista, como no exemplo dos condomínios, *shoppings*, camarotes e áreas VIPs, que partilham o mesmo modelo ideológico de produção do espaço pela via capitalista, longe, muito longe da via pela construção do *comum*.

6.6 A chama do comum⁹⁸

O *comum* se encontra entre o privado e o público, nessa zona cada vez mais indiscernível. Por isso, está no campo aberto das fragilidades máximas, já que se constitui a partir da produção emancipatória contra a encruzilhada dos poderes oficiais e hegemônicos. É frágil também porque seu projeto é tecido na imanência, no saber-fazer, no ocupar dia-a-dia, nas brechas da tessitura que cada vez mais aperta seus laços, espremendo o *comum* em direção a finais de ciclos trágicos⁹⁹, como muito presentes na história das lutas por terra no Brasil. Sua chama precisa ser alimentada coletivamente a cada dia.

O *comum* não seria uma luta contra o Estado, isso é, uma forma de reduzir sua complexidade, mas se concretizaria, não como resistência, mas como re-existência, à medida em que o Estado Moderno desvanecesse e permitisse crescer o espírito de comunidade, como apontou e estruturou Karl Marx. Segundo a cientista política brasileira Thamy Pogrebinschi em “O enigma da democracia em Marx”, o desvanecimento do Estado se daria:

Quando a democracia atinge a sua verdade, ela supera a si mesma, encontrando sua real expressão no processo de desvanecimento do Estado e da sociedade civil – única solução possível para dois extremos reais que, como tais, não admitem mediação. Com a superação (Aufhebung) destes, o político encontra-se definitivamente com o social, e nenhuma relação de subordinação ou dependência passa a ser possível entre uma e outra esfera. (POGREBINSCHI, 2007, p. 55)

O desvanecimento se daria na medida da superação do Estado Moderno (capitalista) junto à sociedade civil, ou seja, na separação entre a política (Estado Moderno) e o político (desvanecimento do Estado Moderno). “O Político é, portanto aquilo que ganharia forma depois do Estado (moderno)” (POGREBINSCHI, 2009 p. 8).

⁹⁸ Este subcapítulo foi escrito à luz da Disciplina “Laboratório Transversal - A Terra Comum: utopias e lutas”, lecionada pelas Professoras Dr^{as} Ana Baltazar e Louise Ganz ofertada na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁹⁹ Para entender o complexo entre o comum e o privado no campo da ecologia, é interessante o artigo “A tragédia dos comuns” de Garrett Hardin, publicado em 1968. Disponível em <<http://www.sciencemag.org/content/162/3859/1243.full.pdf>> Acesso em 23 out. 2018.

O desvanecimento como um processo de longa duração em que a sociedade não seria mais marcada por classes, porque livre das amarras do capital por meio do processo revolucionário, que se constituiria a partir dos interesses do proletariado, livres dos interesses burgueses.

Marx escreve uma carta em 1843 em que sintetiza: “apenas o sentimento próprio dos homens, sua liberdade, pode fazer a sociedade novamente um dia tornar-se uma comunidade na qual os homens possam realizar seus objetivos mais elevados, uma polis democrática” (Marx, 1992, p. 201). Para isso, o uso *comum* (dos espaços, dos bens de consumo, dos serviços básicos) seria possibilitado pela lógica do trabalho (uso) em detrimento da lógica da propriedade (troca). Sendo que, para Marx, enquanto a lógica da propriedade demarca o valor do trabalho (2005, p. 111): “o trabalho não produz apenas mercadoria; produz-se também a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e justamente na mesma proporção com que produz bens”.

Seria pelo valor de uso e não por sua valoração de troca que se estabeleceria a noção de *comum* aliada à teoria marxista, desassociando-se da lógica do excedente e da propriedade privada, já que, supostamente “se a classe operária tudo produz, a ela tudo pertence”, o que, sabemos, não acontece em uma sociedade capitalista, em que o trabalhador é também a mercadoria.

Se inicialmente a ideia de *comum* surge no feudo medieval, logo mais o Império Romano incorporaria o *ius commune* (direito comum) ao seu sistema jurídico, abrangendo todo o continente europeu que instalava a partir dessa noção, dando assim início ao ambiente de unidade a fim de legitimar o império cristão em toda a Europa, em uma de suas leituras históricas possíveis.

Ao estender o *ius commune* como um direito universal aos homens por uma concepção cristã de equidade, à medida em que o Estado Moderno se estabelecia e se afastava do Direito Canônico do Império Romano, o *ius commune* foi aos poucos sendo substituído pelo *ius proprium* (direito particular) da classe burguesa¹⁰⁰.

Com isso, as formas que o *comum* encontra para resistir na sociedade do Estado Moderno, são contemporaneamente, enquanto elementos concretos,

¹⁰⁰ Ver a obra: El Derecho Común como componente de la cultura jurídica europea de Alejandro Fernández Barreiro.

cindidos em brechas nas leis por meio das lutas em movimentos sociais, pela luta por permanência das sociedades originárias pelos povos ameríndios, pela luta dos quilombolas pela preservação de suas tradições interrompidas, e pela sociedade civil organizada no contexto nacional, pelos que passam pela ideia de território por seu valor cultural e de subsistência.

No caso dos movimentos sociais de luta por moradia, a “função social da propriedade” é normatizada na Constituição Federal, a fim de preservar alguma evolução no sentido social. Para tanto, disserta a promotora de justiça Rochelle Jelinek:

O conceito jurídico de função social revolucionou a exegese jurídica de valores como liberdade e propriedade. Ao passo que no sistema individualista a liberdade é entendida como o direito de fazer tudo o que não prejudicar a outrem e, portanto, também o direito de não fazer nada, de acordo com a teoria da função social todo indivíduo tem o dever de desempenhar determinada atividade, de desenvolver da melhor forma possível sua individualidade física, intelectual e moral, para com isso cumprir sua função social. (JELINEK, 2006, p. 11)

O direito à “terra comum”, como um direito de posse (valor de uso) é constantemente ameaçado pelo direito de propriedade (valor de troca). Tendo em vista uma Constituição que se curva ao valor dos interesses privados em detrimento do público ou *comum*, a propriedade se tornou então uma entidade sacralizada, que foi redigida e garantida ao lado do direito à vida.

Isso evidencia a causa da opacidade da “função social da propriedade” no texto da Constituição, o que poderia ser uma brecha nessa trama condensada, sem especificações ou garantias, tornando-se uma manobra totalmente condicionada às diretrizes, muitas vezes classistas, por parte do poder judiciário¹⁰¹. Assim:

Destarte, o fato de a Constituição contemplar princípios e regras tipicamente de direito privado faz com que todo o direito civil, naquilo que é atingido potencialmente por tais princípios, deva ser interpretado conforme a Constituição. Consequência desse processo é a

¹⁰¹ “O fenômeno da constitucionalização do direito privado, ao implicar a leitura do direito civil à luz da tábua axiológica da Constituição, apresenta um direcionamento bastante claro, pois implica um necessário compromisso do jurista com a eficácia jurídica e com a efetividade social dos direitos fundamentais”. In: NETO, Eugênio Facchini. Reflexões histórico-evolutivas sobre a constitucionalização do direito privado. In: SARLET, Ingo Wolfgang (org.). Constituição, Direitos Fundamentais e Direito Privado. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2003.

imperatividade da força normativa constitucional sobre o direito civil, como constante critério de controle. (JELINEK, 2006, p.9)

Enquanto um processo que se constitui hoje pela imanência, o *comum* -- como território em disputa -- opera em modo de resistência, mas são também produzidos valores simbólicos e ações práticas no plano estético-político que exercitam o imaginário sobre o *comum*, não sendo essencialmente ligado à questão da posse coletiva do uso de terras.

É necessário pontuar que ao processo de construção do *comum* existem infinitos atravessamentos que, sem uma força coletiva extremamente resistente ou escorregadia da sociedade civil, podem ser tomados de assalto mesmo em um processo democrático.

O papel do desvanecimento do Estado se daria então como uma forma de tornar a democracia verdadeira, como uma busca de resolver suas contradições atreladas a relação entre Estado e sociedade civil, indo de encontro aos modos comunitários que tornam a democracia sem mediações, como apresenta Pogrebinschi:

É por isso que, conforme argumentei ao longo deste artigo, pensar a democracia com Marx implica pensar uma nova forma de organização política que resolva a contradição entre Estado e sociedade civil. Esta contradição, que responde por tantos dualismos que caracterizam a modernidade política desde a Revolução Francesa, não será definitivamente superada por mediações c como a representação política –, que apenas propiciam à sociedade civil uma “existência política ilusória”, conforme já percebia Marx. Apenas uma nova forma política que ofereça espaço para que aquela contradição a um só tempo se realize e se resolva poderá tornar a democracia verdadeira. É assim que Marx fornece uma resposta atual para um problema moderno que ainda nos é contemporâneo: a resolução do enigma deve ser buscada nas formas comunitárias que realizam a democracia sem mediações, por meio da multiplicidade da experiência humana e da prática constitutivamente política dos homens. (POGREBINSCHI, 2007, p. 64)

O *comum*, tal como se configura hoje, em meio à ameaça das operações capitalísticas, estabelece uma relação conflituosa com o Estado, que apesar de poder tornar vulneráveis as suas sobrevivências, de acordo com o elástico entre governos mais progressistas e conservadores, é ainda o seu lugar de algum possível diálogo, atuando como meio de amortecimento do impacto selvagem do capital sobre seus territórios, por meio da pressão e resistência das lutas dos

segmentos que constroem, ou que já construíram há séculos, o território comum da sociedade civil organizada.

No Brasil iminente, o Estado, cada vez mais longe de desvanecer aos modos que Marx pensou, inclina-se ainda mais ao seu longo pacto junto aos interesses do capital transnacional (especulativo) ou das forças do Império (EUA) na desobstrução de aspectos da soberania brasileira que, com isso, pode vir a ser uma grande liquidação em disputa, em que os territórios do comum são linhas de frente, dada a sua vulnerabilidade legal.

Por isso, eu poderia correr o risco de esvaziar o conceito de *comum* se o designasse de modo genérico aos movimentos das *cenais* aqui acompanhadas. Poderia arriscar que em todas elas algo do *comum* resiste e permanece a crescer. Isoladamente, pouco poderia acrescentar fora da repetição desses movimentos enquanto produtos da noção coletiva da condição de precariedade.

No entanto, para a construção do *comum*, em sua concretude, não bastaria o reconhecimento estético e identitário, mas seria preciso analisar os modos como operam para além do sentimento comum, como se relacionam entre Estado e Capital e como o desejo de construção está mais próximo à lógica da permanência que à da transitoriedade.

Seria preciso sustentar que, embora subtraídos de sua noção de reconhecimento das precariedades compartilhadas, ainda haveria a construção do *comum*, como um ideário partilhado, no sentido ideológico e operacional específicos a ele. Não basta *agir conjuntamente* para que se configure o *comum*. Para isso, talvez seria mesmo necessário o que Marx chamou de “espírito de comunidade”, algo que se constrói a longo prazo em paralelo ao desvanecimento do Estado, que pretende não só o processo, mas o horizonte de futuro comum, a partir de diretrizes negociadas, compartilhadas e praticadas entre si.

Mas aqui estamos diante de uma utopia – a qual não devíamos perder de vista. O que temos no presente é o capitalismo cognitivo atuando nas subjetividades, como discutido no início do trabalho, a partir de Peter Pal Pelbart, que tenta desarmar qualquer modo disruptivo de pensamento, subjetividades ou prática de redes comuns, capitalizando inclusive a própria criatividade e a ideia de colaborativo. Assim o autor postula:

Em suma, o corpo, o psiquismo, a linguagem e a comunicação e mesmo a vida onírica, mesmo a fé, nada disso preserva já qualquer exterioridade em relação aos poderes, não podendo, portanto, servir-lhes de contrapeso ou de âncora crítica na resistência a eles. Os poderes operam de maneira imanente, não mais de fora, nem de cima, mas como que por dentro, incorporando, integralizando, monitorando, investindo de maneira antecipatória até mesmo os possíveis que vão se engendrando, ou seja, colonizando o futuro. (PELBART, 2013, s/p)

É, no entanto, uma conta simples. Se não existe o indivíduo isolado, o gênio, o funcionário eremita, toda mercadoria – seja ela simbólica, criativa, imaginária, virtual, artística – é produzida coletivamente, ou em *colaboração*, como mais próximo ao dialeto do *precarizado*. Basta entender a quem serve seu lucro. A lógica da produção pode ser colaborativa, mas seu excedente, ao modo capitalístico, não.

Nos *comuns*, a lógica do trabalho não é em função do excedente, mas da subsistência, logo, o que se produz coletivamente retorna ao coletivo. Assim como os valores simbólicos também são partilhados, as crises, as ameaças, o sofrimento e a alegria. Mas para isso, é preciso permanecer um pouco mais, alimentar o fogo da chama do sentimento comum, ao contrário, quem mais iria quere-la permanentemente acesa?

6.7 O lusco-fusco das *Communitas*

Voltemos às heterotopias aqui cartografadas, ao que é imanente, e que vem sendo construído nas condições de força e pacto entre Estado e Capital e que produz seus próprios modos de resistência e/ou re-existência. De acordo com a elasticidade de suas condições de precariedade, uns podem re-existir mais que outros, e disso produzem seus modos *sui generis* de estar no mundo, seus lampejos.

Se não é interessante afirmar os movimentos das cenas aqui sugeridas enquanto formação do *comum*, em um sentido mais estável, é porque tratam-se de cenas movediças, que se atualizam incessantemente, interpenetram-se, dissolvem-se, pendulam entre Estado e Capital (e sua junção) à medida em que necessitam. Porque como vimos, a força para que a construção do *comum* seja solidificada é de uma operação árdua e de uma performatividade mais constante, complexa e estruturada. É porque me interessa sugerir que estão mais dentro da lógica transitória das *communitas*, sobre as quais teorizou o antropólogo britânico Victor Turner (1920-1983), mais próximas à liminaridade do lusco fusco.

O que esteve ao alcance deste trabalho foi perceber que, enquanto conjuntura, tais movimentos da cena “festiva”, “carnavalizada”, do “jogo performativo”, possibilitam o exercício imaginativo a partir de seus acontecimentos, da construção de uma cidade comum heterogênea, do desejo do comum e heteróclito, por meio do jogo, do lúdico e da festa, como modos de subjetivação que destampam, porque praticados e imaginados num tempo processual, a própria capacidade dos atores sociais em gestarem modos mais compartilhados de vida, criando novas formas, novas associações, novas ocupações, novas festas, novos coletivos, novas redes, novos blocos, novos centros de produção ainda que se espelhem em referências passadas.

Daí são entendidos como micropotências estético-políticas à medida que suspendem a lógica das subjetividades neoliberais, não seu sistema (macro), produzidas para a disputa individual pela sobrevivência e pela liberdade genérica e destroem o mínimo para que o imaginário possa, para além das sobrevivências, constituir o desejo de coletividade, de comunidade, de partilha e alteridade.

A utopia da comunidade retorna pelo movimento imanente ao espelho da heterotopia, de modo que a experiência possa ser mais rica se partilhada e a vontade de persistir na existência (Espinosa), entendida enquanto uma produção coletiva. Como antes apontou Negri, a multidão é um movimento ontológico.

O *sentimento comum* das vidas tornadas precárias aliado à consciência por meio do imaginário comum vivido retornaria como uma força ambivalente, porque estaria entre o *capitalismo cognitivo*, a que demanda sua sobrevivência individual que (n)os coagem a todo tempo, e a consciência do poder de construção dos comuns em uma escala micro, porque não atuam como um bloco ou um grande projeto de emancipação, na maleabilidade do jogo de poderes entre *massa* e *multidão*, como discutimos em Negri.

O ruído produzido entre as duas intensidades talvez nos permita entender as contradições sem nem diminuir nem aumentar a sua própria força ou desdenhar a sua periculosidade, porque o desejo em escala coletiva não se formaria como uma linha reta, mas por meio de um labirinto vertiginoso, e como tal, seu brilho é tão fascinante (*multidão*) quanto perigoso (*massa*).

Se, enquanto sistema, estamos mais próximos à luz imanente dos vagalumes do que ao sol transcendente de Maiakovski, não seria diferente ao processo de construção do *comum*, que, como visto, iniciou-se em um sistema feudal; ganhou uma chave de leitura e aplicação pela ideologia cristã, a fim de estabelecer a unidade, a estabilidade nas diferenças culturais da Europa; esfacelou-se enquanto sistema de lei à medida que se aproximava do Estado Moderno capitalista, tendo, no entanto, centralidade na construção da URSS que o torrou sob a luz do grande sol estatal, ao não desvanecer. Não restaria hoje ao *comum*, às vias do neoliberalismo, senão resistir e sobreviver como vagalumes entre as ruínas do que chamamos de pós-modernidade.

Esse giro um tanto simplista se dá em função de perceber que as luzes dos movimentos aqui trabalhados alojadas sob as sombras dos rituais estético-políticos, que parecem ruminar a noção de *comum* por entre ruínas, restauram alguma substância de partilha, mas que por sua condição pós-moderna, e há aí um desvio ideológico implícito, dão conta de agir performativamente ao modo das *communitas*, como *ritos-ruínas* do *comum*. Alojadas nas liminaridades entre as relações da tessitura social, a experimentar, arrisco, como nas festas e

carnavalizações performativas (multidão) um *agir conjuntamente* radicalizado pelos modos de subjetivação próprios à festa.

Como *ritos-ruínas*, o tempo é medido de acordo com a *liminaridade*. Conceito chave para o entendimento acerca das *communitas* que, em sentido amplo a partir de Victor Turner, seria: “tudo o que *é/está betwixt and between* – entre, em transição, no limiar, em condição passageira – no âmbito social, para além dos ritos de passagem, caracterizando estados transitórios ou transitivos que acometem os indivíduos” (MOSTAÇO, 2012, p. 148).

Com isso, gestam por identificação e reconhecimento (estético, precário, identitário) e não necessariamente por condições mais estáveis que necessitariam de um tempo mais contínuo para operar, como nas instituições da família, partidos, religiões, e no sentido ideológico, os interesses enquanto classe, a construção do *comum* como uma operação da luta pela garantia de permanência do uso. Ocasionalmente com isso o sentimento *comum* mais frágil, e também mais intenso (trágico), pelo tempo *sui generis* da liminaridade. Mais condicionado às suas operações performativas de manutenção dos encontros de proximidade. Seria então esse sentimento comum o que faz, em ocasião da partilha do processo/estado de liminaridade, fulgurar a *communitas*.

O professor Edelcio Mostaço, do Departamento de Teatro da UDESC, em seu artigo “Conceitos operativos nos estudos da performance” publicado pela revista Sala Preta, nos ajuda a pensar a partir de Turner¹⁰²:

Em diversas obras Victor Turner abordou a *communitas*, o que nos permite observar o rol de sua abrangência e a força de sua emanção, sendo o comum o sentido forte que faz fulgurar. Como sentimento compartilhado, a *communitas* caracteriza certo modo de reconhecimento entre pares, verificável através de costumes, linguagem oral ou gestual, eleição de símbolos e emblemas, gíria ou termos de uso restrito, símbolos, condutas ou know how específicos. Ela advém com uma condição ou estado, durando o tempo em que dura essa condição ou estado, podendo levar anos ou poucos minutos, na direta proporção da liminaridade da situação do grupo. (MOSTAÇO, 2012, p. 149).

O que aqui chamo de *rito-ruína*, ganharia forma nas performances sobre as quais se debruçou Turner, a partir da apropriação sobre o drama social nas

¹⁰² O que poderia nos fazer voltar de modo novamente crítico à teoria das tribos de Michel Maffesoli, apontadas ao início do trabalho.

artes cênicas juntamente a Richard Schechner, como já pontuado anteriormente, trabalhadas pela noção de *drama social* de Geertz¹⁰³. A adição da noção de “ruína” se daria em função de estabelecer algum ruído crítico ao que postulamos como excedentes da pós-modernidade, sem, no entanto, negá-la.

A manutenção das *communitas* se daria então *entre* os encontros e produções simbólicas que podem ser interiores e exteriores a elas (liminaridade) e, por isso, mesclam-se com alguma facilidade, mas que inicialmente são formadas por meio da noção de defesa sobre algum aspecto do poder que os aprisiona, os subalterniza, os explora, etc (*crise*).

Pelo conjunto dessas características, a *communitas* sempre encoraja a crítica ao sistema (nós contra eles, eles são os outros) e às instituições (a polícia, a repressão, a carece, a norma), uma vez que se desenvolve nos interstícios das estruturas sociais, em situações de liminaridade, nos períodos de mudança de status, na condição de marginalidade (real ou figurada), na situação rebaixada de inferioridade. (MOSTAÇO, 2012, p. 150)

Tendo elegido o ritual como centro de seus interesses, Turner imerge na vida aldeã dos Ndembu, e com eles percebe os mecanismos que surgem a partir do conflito, e que deles se produziam as dinâmicas e a unidade da vida social, indo em direção ao que entendeu como a forma primordial da vida humana¹⁰⁴, a experiência na *communitas*. A partir disso, elaborou um modelo descritivo e analítico, por meio da experiência etnográfica, que serviu como base para estudos de diversas ordens e que insurgiria nos Estudos da Performance, junto a Richard Schechner. A antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti apresenta o modelo descritivo de Turner:

¹⁰³ À luz do texto de Mostaço: “O dramatismo procurou rebater duas posições anteriores: a que tomava a sociedade como máquina e os indivíduos como dentes de uma engrenagem (positivista, mecanicista); bem como a que tomava a sociedade como “natural”, observando em sua dinâmica a ação de “instintos” ou “forças atávicas” (até o final do século XIX) ou, mais recentemente, as “leis biológicas”, “bioquímicas” ou “comportamentais” controlando-a. Razão pela qual o dramatismo social retoma o vocabulário advindo do campo teatral para destacar o caráter dialógico da cultura, uma vez que o homem é linguagem e vive na linguagem”. (MOSTAÇO, 2012, p. 146).

¹⁰⁴ Também, os símbolos dominantes no agregado de objetos e atividades simbólicos associados a cada ritual não refletem ou expressam os principais aspectos da estrutura social, mas antes os valores que todos os Ndembus possuem em comum [...]. A unidade primordial dos Ndembus se expressa na composição das assembleias rituais. (TURNER, 1996, p. 290).

1. crise: tudo começa com o reconhecimento de uma crise que irrompe no cotidiano tornando manifestas tensões latentes inerentes às relações e interações sociais. 2. ampliação da crise: os sujeitos/atores atingidos atuam e acionam suas redes de parentela, relações de vizinhança e amizade; a crise se amplia gradualmente, atingindo novas esferas e envolvendo cada vez mais atores. 3. regeneração: alguns dos sujeitos/atores envolvidos mobilizam-se em prol de soluções e esforços de conciliação que implicam sempre a realização de ações rituais e amplos rituais coletivos. 4. rearranjo ou cisão: se bem-sucedidos, os esforços da fase anterior implicam um rearranjo e redefinições de posições e relações e, se malsucedidos, configuram o rompimento do grupo aldeão, traduzido na sua cisão que segue as clivagens de parentesco e na criação de uma nova aldeia organizada, contudo, segundo os mesmos princípios estruturais. (CAVALCANTI, 2013, p. 416)

Sabendo dos riscos da descrição etnográfica e o problema do olhar colonizador, utilizo-me de dois exemplos em que estou inserida (com maior ou menor intensidade), para compor, sob a ótica da *communitas*, um esboço como rápido exercício de escrita em um movimento entre o *dentro* (a cartografia) e o *fora* (modelo descritivo e analítico), acerca da MASTERPL a n o e da *Praia da Estação*, por acreditar que assim não pretendo fixar nenhuma verdade inquestionável às *cenas*, mas entender que existem repetições e diferenças nas repetições das formações sociais.

Ao participar das redes construídas pelos *clubbers* da MASTERPI a n o, fica visível, à luz dos Estudos da Performance, que o centro que alimenta as relações dessa *communitas* é a festa (performance-ritual). No entanto, existem outros componentes culturais e intermediáticos que tornam particulares as formas com que simbolicamente constroem a sensação de pertencimento (imagens, gírias, condutas, consumo, redes sociais, etc), muito diversas quando olhadas de dentro da *cena*.

Poderia arriscar ainda que a preparação dos espaços, o vestir-se para – montagem – a escolha dos entorpecentes, o preparo para a festa (...) seriam os estados de liminaridade, determinantes na formação estética que se engendra no interior do acontecimento, heteróclitos como as ruínas ou como a bricolagem, por serem diversas as matrizes referenciais.

Importante é não perder de vista como se dá o processo de iniciação das *communitas* que “é espontânea, obedecendo a leis próprias e negando interferências externas, obtendo uma divisão no fluxo das ações e desejos em relação às tarefas em comum” (MOSTAÇO, 2012, p. 150).

A fim de abrir brechas no que as dominam, do mesmo modo a MASTERPLA não se forma a partir da necessidade partilhada entre os Dj's (*crise*) e frequentadores da *cena*, a quebrar com a hegemonia das boates e dos clubes em relação as festas *techno*, com efeito a produzir outros modos possíveis de se partilhar a experiência. Sobretudo calcados no princípio da horizontalidade, ou seja, da não hierarquia entre seus pares, ainda que estes não sejam homogeneamente subalternizados, e que a horizontalidade nos poderes e nas produções, ainda que micro, seja também uma espécie de utopia.

As *communitas* das *cen*as aqui cartografadas têm seus diferentes modos de iniciação e agrupamento, mas partem do mesmo princípio de coesão, “nós contra eles”. Sendo que *eles* assume uma série diversa de *outros*, como as instituições, ora enquanto possíveis abstrações (a polícia, o patrão, o sistema, o patriarcado, o judiciário, etc), ora personificadas, como a exemplo do ex-prefeito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda, que decretou a proibição do uso da Praça da Estação por eventos de qualquer natureza no final de 2009 (*crise*), dentre outras arbitrariedades, insurgindo movimentos diretamente ligados à sua oposição, como o Fora Lacerda (*communitas*) e a própria *Praia da Estação* (performance-ritual), que, por sua vez, detonou outras liminaridades e formações de *communitas*. Essa é apenas uma das chaves possíveis de leitura, evidentemente.

Se por outro lado, a liminaridade possa durar anos, como no caso de uma prisão, a relação entre proximidade em função de alguma opressão, de condições de subalternidade, de organizações por finalidades específicas (*crise*), tende a construir o sentimento comum, de modo a partilhar um horizonte mais contínuo, são dimensões de causalidade entre pares heterogêneos e que atuam na manutenção desse sentimento comum. Desse modo, tentam se horizontalizar para diminuir o poder de hierarquia entre eles, em vistas de um poder autoritário maior, que os controla. Como comenta novamente, a partir de Turner, Eldecio Mostaço:

Ela é normativa (modaliza o sentimento que nós construímos), exigindo e imantando lealdade e espírito de sacrifício em prol do grupo. Razão pela qual a *communitas* se instala em certos ambientes (celas de cadeia, comunidades ermas ou apartadas, favelas, periferias ou subúrbios, templos e locais de reclusão etc.), em certos circuitos

sociais (drogados, homossexuais, torcidas organizadas, clubes, militares, movimentos sociais, *Occupe Wall Street* etc.), bem como em certas ocasiões propícias (resistência ao invasor, ativistas que tomam um prédio público, acampamentos para shows, greve de fome etc.), podendo instalar-se também entre músicos de uma *jam session*, atores de um espetáculo, dançarinos, skatistas, leitores de uma obra de sucesso como O Senhor dos Anéis ou Harry Potter etc.). (MOSTAÇO, 2012, p. 150).

Seus limites são justamente a instabilidade, a mutação e a flexibilidade, porque como a *communitas* depende de uma força coletiva que mantenha – em contraponto ao *outro*, inimigo genérico ou específico – a sua múltipla unidade, quando este inimigo se esvai (como no Fora Lacerda) ou quando ele o captura, como em momentos em que a festa MASTERPLA não torna-se “emprestada” a grandes corporações (Indústria de bebidas), sua força tende a se dissipar e a se rearranjar em outros modos operandi. Não basta *agir conjuntamente*. São rearranjados, como no primeiro caso, em outras formações sob novas ameaças ou instâncias de poder (MUITAS – a cidade que queremos...), ou é necessário que escorreguem e sua autonomia seja refeita, para que não se percam como produto, no segundo, apesar da necessidade de sobrevivência do coletivo.

O limite é também a negociação com o poder, tornando sua exequibilidade pública ou clandestina, como em sociedades em que o autoritarismo condiciona a *communitas* à clandestinidade, como vimos com a ditadura militar Argentina e as *estratégias da alegria* nas boates e clubes. Mas os limites podem ser as próprias curvas do tempo, já que é preciso uma regularidade performativa mínima, ou seja, constitutiva, de ação e esforço coletivo para que perseverem. Assim, Turner comenta:

A grande dificuldade é manter essa intuição viva, sendo que drogados regulares não o fazem, uniões sexuais regulares não o fazem, imersões constantes na grande literatura não o fazem, e a reclusão da iniciação cedo ou tarde deve caminhar para um fim. É quando encontramos então o paradoxo de que a experiência da *communitas* torna-se a memória da *communitas*... (TURNER, 1982, p. 47).

Isto porque à exemplo dos Ndembus “a aflição de cada um é preocupação de todos” (Turner, 1996, p. 302). A crise é o sofrimento que os une e que os faz reorganizarem-se socialmente, a fim de produzirem sua restauração coletiva. Se

nossas crises estão sempre em trânsito, é esperado que as reorganizações se deem de modo fluido ou que se percam no meio do caminho.

“Enquanto” performances coletivas que pactuam, de modo tácito ou não, o *comportamento restaurado* (SCHECHNER, 2006, p. 28-51), como nas preparações e estados liminares ou durante o acontecimento performativo, são esperados tais deslocamentos entre os pactos iniciais, mediante aos processos de crise, de insurgências, das próprias *communitas* no interior das *communitas*.

Esses deslocamentos incidem em novos pactos: linguagens, rituais, que se iniciam dentro da performance, sem que necessariamente se encerrem ali, -- porque tratam-se de ruínas iniciadas pela crise, pela sobra e pela precariedade frente ao tempo -- podem migrar, reestabelecer novos poderes, outros centros, novas composições e diretrizes.

Como evidenciou Eric Hobsbawn (1997), as tradições são inventadas e reinventadas incessantemente, seja pelo oficial da cultura e da política, não se constituindo a partir da noção de uma essencialidade imutável. Se novos presos chegam à uma cela, ainda que haja pactos anteriores, algo na ordem dos poderes se altera, novos componentes são adicionados em uma escala micro, são efetuados novos pactos de liminaridade, ainda que aparentemente as estruturas não se alterem e o “nós contra os *outros*” siga sendo o mesmo.

A *Praia da Estação* pode ser entendida como uma performance que abriga a *communitas* que desde o início são conflitantes. São estético-politicamente diversas, por conterem bases ideológicas distintas, como discuti em minha dissertação de mestrado, ao pontuar sobre a questão da narrativa entre os anarquistas e o movimento Fora Lacerda.

Se, ao retornar a um suposto início sobre a *Praia*, deparei-me com os detonadores, em boa parte, ligados ao movimento anarquista no Estilingue, espaço era autogerido no Edifício Maleta cuja parte dos membros hoje constroem a ocupação KASA INVISÍVEL, a continuidade performativa da *Praia* se deu muito em função das pautas do movimento Fora Lacerda, que atualmente compõe parte do complexo do MUITAS - a cidade que queremos, com diversos membros incorporados ao mandato coletivo na Câmara dos Vereadores.

Acontece que a *Praia* andava meio entediante, “mais do mesmo”, e seu brilho pareceu ressurgir, não só pelo *glitter* da *gaymada*. Fato que a periferia

tomou para si o protagonismo e resolveu *brincar de tomar lugar*. Dú Pente¹⁰⁵, morador do bairro barreiro, publicitário, ativista do Coletivo Pretas em Movimento, hoje parte da plataforma MUITAS, foi um dos mobilizadores desse novo destampe, com sua linguagem irreverente e suas *hashtag's* viralizantes, puxou algumas das *Praias* mais interessantes após 2015. O bonde foi formado com *#duascatuporbolsa*, *isoporzinho*, *churrasqueira* e a *Praia* mais colorida.

Mas não só, o discurso também ganhou outra tônica a partir daí, para além das primeiras pautas do Fora Lacerda e dos movimentos anarquistas. A discussão sobre o uso e a ocupação da cidade ganhou voz e corpo de quem a vive em outros planos, outras lonjuras, alturas, como os que residem nas periferias e na região metropolitana. Em um dos eventos recentes, “*Praia da Estação 8 anos - Vai Malandra*”, que brinca com a música da cantora Pop brasileira Anitta, em que Dú Pente compõe a organização, lemos:

Que tiro foi esse, viado? 2017 foi tarde e levou junto nossos direitos golpeados. Ao menos nos deixou um hit para um verão bem malandro, né mores? 2018 gritou “CHEGAY” e já bagunçou a porra toda, cheio das polêmicas cabulosas, com altos “close errado” de fotógrafo troxa, de análise racista de fotografia e clipe, jogadas bem na sua cara pela famigerada internet. Mas viemos em meio a críticas hipócritas à clipes e fotografias alheias te perguntar: Por que não se olhar no espelho, tomar vergonha na cara e dar um jeito de cuidar do seu rabetão, que te cabe?

GRITE esse hino com a gente:

Kalil seu malandrão, [#LigaAFonteDaEstação](#), Kalil seu malandrão, [#LigaAFonteDaEstação](#), YUKÊÊÊ?

A nossa “topster” Praça da Estação, que era pra ser um cartão postal, tá um LIXO! Sucateada, abandonada, fontes desligadas, repleta de buracos que caem em Nárnia... até mato tá brotando nessa várzea mais que a xota e o prefs Kallil não faz PORRADIKARÁININHUM pra resolver. YUKÊ fazer já que não cola mais o eterno KAÔ da manutenção das fontes da Praça, hein? Troca prefeito e a treta continua...

Um ano de Kallil, agora a gente atura ou surta?! Bora surtar já que Kallil malandramente tá seguindo a cartilha Lamerdistas do ex-prefeito - além das fontes desligadas há 1 ano, cadê as

¹⁰⁵ Em sua biografia do perfil do facebook é possível ler: "Dú Pente é graduado em publicidade e propaganda pela PUC Minas e cursa especialização em Marketing Político, Opinião Pública e Comportamento Eleitoral na UFMG. Ativista pelo direito à cidade, luta pela representatividade e participação das juventudes e da população negra nos espaços de poder de forma proporcional. Atua no coletivo "Pretas em Movimento" e na movimentação "Muitas" pois acredita que outra política é possível. Colabora com movimentos que ocupam e transformam o espaço público da cidade, como a Praia da Estação. Em 2015 integrou a Comissão Estadual da Verdade da Escravidão Negra no Brasil da OAB/MG. Em 2016 foi eleito conselheiro municipal de cultura pela regional centro-sul. Neste mesmo ano, foi candidato a vereador. Em 2017, foi eleito representante do coletivo Pretas em Movimento no comitê gestor do Centro de referência da Juventude (CRJ). Atualmente é assessor parlamentar e atua como articulador político e coordenador de projetos na Gabinetona, no mandato coletivo de Áurea Carolina e Cida Falabella em Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/dupentebh/about/?ref=page_internal> Acesso em 28 nov. 2018.

LIXEIRAS da praça? Viadutos seguem na onda da privatização, CRJ continua sem orçamento nem pra comprar papel higiênico, e ainda tem os guerreiros camêlos que fortalecem às 4 da madrugada sendo sacaneados e criminalizados sem poder tramar. E a passagem, em breve vai aumentar? Kd a caixa preta?

Seremos #TodosTrouxas até quando, manas?

CALL THE MALANDRAS, bora comprá os rolo de fita isolante, ocupar a maior lage pública de BH daquele jeito e jogar bem na sua cara, pq nós tá como? Bem loca brincando com o bumbum, da tradicional família mineira, no caso!

FIKDIK, o bonde é PESADÃO! Se a fonte continuar desligada, se liga no impasse, a gente sobe de novo pra Savassi! BERRO!

Já estamos na season 8 desse hino praieiro que, entre idas e vindas, segue o baile como movimento de resistência, ocupação e democratização do espaço público por 8 anos e continua como oposição a qualquer DESgoverno que queira nos impor limites - sejam eles mobilísticos(Tarifa Zero) ou refrescantes(as fontes que apagam o fogo do nosso rabetão)!

#PraiaDaEstação8anos

>> A PRAIA NÃO É UM EVENTO E NÃO TEM EMPREGADOS.

A Praia é uma manifestação político, artístico, cultural, sensual, performática, sem líderes, coletiva, colaborativa, closeira que não é obrigada a nada!

NÃO CONHECE O ROLÊ? XIAAAAA na história!

Link1:<https://goo.gl/1p1rQe> Link 2:<https://goo.gl/G0BZY5> Link 3:<https://goo.gl/LI4Yf9>

>> TRAGAM SACOS, SACOLAS, CAIXAS DE PAPELÃO! BÓRA RECOLHER A PRÓPRIA SUJEIRA!!

>Indispensáveis:

*Fita Isolante e Bóia de Golfinho

* #DuasCatuPorBolsa

*\$\$ pro caminhão pica & cara de troxa no sol

*Filtro Solar do Bial

*Sensualismo e mamilo esquerdo

*Boy de sunga vermelha e papel de trouxa pra fazer origami

*Sacos ou caixas pra RECOLHER O PRÓPRIO LIXO

*Instrumentos musicais pra somar cuz blocos!♥

*CAIXA DE SOM, PORQUE VAI TER FUNK SIM!

>> RACISTAS, MACHISTAS, HOMOFÓBICOS, TRANSFÓBICOS: NÃO PASSARÃO

Pude observar no discurso dos eventos da MASTERPL a n o ao longo dos três anos (2015-2018) que, também como a *Praia*, houve um acoplamento de pautas sobre as identidades junto à questão imbricada do direito à cidade, que deu o primeiro tom da conversa em ambos os casos a partir de 2015.

A pauta sobre uma ocupação festiva da cidade, que discutia seus modos de produção, passou a ser pontuada pela diversidade de corpos e identidades que a ela são marginalizados. Seja pela distância condicionada à raça e classe dadas as questões históricas (pessoas negras e periféricas), seja pela

temporalidade (pessoas travestis a que são dadas à sobrevida na noite), mulheres (ameaça à integridade física) ao entenderem que a cidade é construída pelos homens subalternos aos homens hegemônicos e não seria mais possível neutralizar essa operação entre classes e identidades¹⁰⁶.

Novas *communitas* se organizaram para *agir conjuntamente*, a fim de trazerem suas práticas performativas à *Praia*, a performance convival e carnalizada entre todas elas, onde se mesclam, interagem, disputam narrativas e criam linhas para a tessitura de novas *communitas* e novas “tradições” estético-políticas. Até mesmo novas produções de territórios do *comum*, como o Espaço Comum Luiz Estrela, vinculado de modo tangente à *Praia* e às jornadas de junho de 2013.

Mostaço consegue sintetizar no trecho abaixo a complexidade da performance enquanto suas formas e contra formas de constituir-destituir-restituir processos, seu caráter movediço:

A performance é constitutiva porque forma, institui, corporifica e organiza coisas e processos, culturas, identidades, estados móveis ou permanentes, valendo-se de processos legais, morais e sagrados; ou, ainda, manuais, tecnológicos e digitais, em cada instância e em cada situação. Se toda cultura é permeada pelos processos performáticos, podemos flagrá-los na constituição do sexo, da raça, do gênero, na biopolítica; bem como na criação de zonas de segurança, de controle financeiro, limites e fronteiras advindas após processos bélicos ou diplomáticos; encontrando-se ainda na base de todos os jogos, divertimentos, comemorações e celebrações. (MOSTAÇO, 2012, p. 145).

Ao rito do caminhão-pipa, forte objeto significativo da *Praia*, foram sendo incorporados novos significantes, como o isopor, a catuaba, a churrasqueira e a caixinha de som (ou radinho), de modo a afirmarem-se enquanto performatividade que compõem um recorte de classe, identidade e sua cultura (*communitas*).

Indo além da citação performativa de uma determinada *communitas* sobre outra, em seu espelhamento, mas a apresentarem suas próprias assertividades

¹⁰⁶ Ver o texto: “A cidade para poucos: breve histórico da propriedade urbana no Brasil” de João Sette Whitaker. UNESCO: Bauru, 2005.

– “Caixa de som, porque vai ter funk sim!” – as *communitas* periféricas retomam e apresentam a produção de suas imagens, gestos, corporeidades e símbolos, ainda que sejam também transitórias e não essencialistas, atuando como modo de *brincar de tomar lugar* pelas narrativas ao centro do acontecimento, auto referenciasais.

Isso fica evidente quando Dú Pente, junto a outras ativistas ligadas às pautas comuns à negritude, propuseram o deslocamento de um dos eventos da *Praia* para que ocorresse na Praça da Savassi, zona Sul de Belo Horizonte, com uma produção de espaço voltada ao comércio e lazer das classes dominantes. Pelo burburinho causado, Ana Roberto¹⁰⁷, cantora do Bloco Afro Angola Janga, e uma das protagonistas da “terceira onda” da *Praia da Estação*, retomando as narrativas periféricas da *Praia*, postou o seguinte texto no facebook:

Sobre a Praia da Estação:

Há 8 anos, a Praia da Estação surge com a necessidade de uma manifestação política-cultural na cidade. A gestão do ex-prefeito Márcio Lacerda nos obrigava/obrigou/obriga a ocupar os espaços públicos de Belo Horizonte das mais variadas formas a fim de evidenciar as mazelas daquele governo e, acima de tudo, mostrar através de ações nossa indignação em relação ao que estava sendo feito com nossos direitos urbanos.

Há poucos anos, muitos acreditavam que a 'Esquerda Festiva' (SENSUALISMO, CHUPA MEU PEITOOO) não obtivesse muitos resultados para além da onda da catuaba. Contradizemos porque a insistência era - e foi - feita com planejamento.

Hoje, o público da Praia e dos rolês do baixo centro (aqui fica a observação que pra nós, pretos periféricos, o baixo nunca foi baixo porque sempre foi o único centro que existiu) diversificou. E muito. Percebemos a presença de corpos que utilizam o espaço de forma a, nem sempre entender, que a nossa presença ali supera e MUITO o fato de ser apenas um rolê.

O viaduto não é o espaço perfeito que caiu de paraquedas ali para realizar sua festa de forma gratuita sem responsabilidade e consciência política. A Praça da Estação também não.

A Praia da Estação – edição savassi ilustra bem o caráter político dessa manifestação. No dia 1/10/2015, a Praia da Savassi foi alvo de comentários da mídia sobre o que estávamos fazendo ali. Corpos negros de fio-dental/ fita isolante na Zona Sul é inadmissível. A gente sabe.

Por isso, fomos. Ficou evidenciado o que queríamos e como queríamos. Resultado: fonte religada. Moradores de rua com a oportunidade de aproveitarem do espaço para se banharem. O mínimo do direito, novamente, assegurado. Razão: pressão popular.

É importante entendermos que a Praia não tem líderes, não tem chefe, não tem comando. Para entendermos isso, temos que entender nosso papel como COLETIVIDADE política.

Coletividade prejudicada e massacrada. Pretos na linha de frente. Periferia na linha de frente.

Precisamos entender que somos boicotados pelo sistema governamental a nível municipal, estadual e federal e que nossa presença ali é LUTA porque incomoda.

Hoje, temos inúmeras pautas. Kalill é malandrão, talvez o mal do esperto é achar que ainda somos otários.

107 Em conversa pelo Messenger do Facebook, Ana Roberto se descreveu como Bacharel em Direito, cantora, compositora ativista cultural e "de lá".

Kalill, aqui não. Trouxas sim. Otários jamais.
Eles querem justamente que seja só mais um rolê.

O texto de Ana Roberto nos atualiza sobre as pautas da *Praia da Estação* após a gestão do prefeito Márcio Lacerda, quando foi forjada, para a gestão do prefeito Alexandre Kalil, na qual a “coletividade política” e festiva performa a reivindicação de seus direitos mínimos, como o de estar em espaços hegemônicos enquanto corpos negros e periféricos, demonstrando que a gentrificação é além de classista, também racista em Belo Horizonte.

A festa deixa de ser apenas um “rolê” e mostra as tensões mais profundas latentes em nossa sociedade – a noção que mostra Ana Roberto, de que a partir de suas identidades, há em comum um gesto de precarização e violência por parte do Estado e do Capital, que reforça e mantém a mesma estrutura repetida há séculos: “Pretos na linha de frente. Periferia na linha de frente”, a lutar coletivamente a partir da formação e afirmação cultural.

Observo que aqui *brincar de tomar lugar* não seria apenas um rolê, mas colocar em conflito por meio do jogo, seria gingar os espaços que desautorizam suas vidas, tomá-los de assalto, pela festa e pela organização coletiva, como tem sido na *Praia* e além dela. Heterotopias da festa.

7. Derradeiro ra ra ra

“Toda interpretação é delírio, sejamos felizes, tudo vai mal” (ROSSET, 1989, p. 8)

1. 2015_ Um grupo de cerca de cinquenta pessoas vestidas com uma camisa estampada com a bandeira do Brasil dançam juntas – em um ritmo aproximado ao axé – a coreografia da música “Seja Patriota” em São Paulo. Em seu tutorial no YouTube, o grupo anti-governo *Consciência Patriótica* ensina o passo-a-passo dessa mesma coreografia, com a finalidade de incrementar, a partir do dispositivo do *flash mob*, os protestos pró-*impeachment* da presidenta Dilma Rousseff.
2. 2015_ Um pato amarelo de doze metros de altura é inflado pela FIESP, a Federação das Indústrias de São Paulo, na avenida paulista em uma manifestação contra o aumento de impostos. Logo mais, o mesmo pato gigante roda o país em manifestações pró-*impeachment* da presidenta Dilma, com o slogan: “Não vou pagar o pato”. Em 2016 o artista plástico holandês Florentijn Hofman acusa a FIESP de plágio de sua obra *Rubber Duck*, exposta no mundo todo e inclusive em São Paulo, em 2008 e segundo o autor, sem um fim propriamente político.¹⁰⁸
3. 2015_ Um evento no facebook, com nome de “panelaço e tuitaço” convoca para o ato de bater panela durante o pronunciamento da presidenta Dilma Rousseff ocorrido no dia 08 de março. Outros panelaços são convocados durante o pronunciamento de ministros e membros ligados ao Partido dos Trabalhadores em rede nacional. Sem sair de casa, os manifestantes batiam panelas de seus apartamentos, em grande parte, residentes das áreas nobres das principais capitais do país.¹⁰⁹
4. 2015_. Uma mulher coloca dois adesivos nos seios e tira a camisa durante a manifestação contra o governo de Dilma Rousseff na Avenida Paulista, ficando seminua em meio aos manifestantes e policiais. Depois continua sua

¹⁰⁸ A reportagem na íntegra “Artista holandês acusa Fiesp de plagiar pato amarelo” da BBC Brasil pode ser lida em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160329_pato_fiesp_fs

¹⁰⁹ Ver a reportagem: “Mesmo sem Dilma, redes sociais miram PT em novo panelaço”, de O globo, na íntegra: < <https://oglobo.globo.com/brasil/mesmo-sem-dilma-redes-sociais-miram-pt-em-novo-panelaco-16061832>>

ação gritando: “*Fora Dilma, Fora PT, quero um País melhor, sem corrupção*” e posando para os fotógrafos. Juliana Isen, de 36 anos é baiana, “bem nascida” e quer ser apresentadora de Tevê, inspirada em Hebe Camargo¹¹⁰.

5. 2015_Exército Gladiadores do Altar: “Vestindo uniformes pretos e verdes, jovens entram marchando em uma sala cheia de espectadores. Formam uma fileira, batem continência, gritam palavras de ordem ditadas por um líder e se dizem “prontos para a batalha”. A cena, que pode até lembrar a apresentação de um exército, acontece durante cultos da Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd). Os jovens recrutados fazem parte de um projeto chamado “Gladiadores do Altar”, lançado em janeiro com o objetivo de formar pastores em todo o Brasil e em países por onde a igreja já se espalhou, como Argentina e Colômbia” (O GLOBO, 2015, s/p).
6. 2016_. Atos de fala “pelo sim” na votação do Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados: “Pelo meu país, por Deus, por minha família, pelas pessoas de bem. O meu voto é sim! Fora Dilma, Fora Lula, fora PT!” (Delegado Waldir, do PR-GO), “Que Deus tenha misericórdia desta nação” (Eduardo Cunha), “Nesse dia de glória para o povo tem um homem que entrará para a história. Parabéns pelo presidente Eduardo Cunha. Perderam em 1964 e agora em 2016. Pela família e inocência das crianças que o PT nunca respeitou, contra o comunismo, o Foro de São Paulo e em memória do coronel Brilhante Ulstra, o meu voto é sim.” (Jair Bolsonaro, do PSC-RJ), “Com ajuda de Deus, pela minha família e pelo povo brasileiro, pelos evangélicos da nação toda, pelos meninos do MBL, pelo Vem Pra Rua, dizendo que Olavo tem razão, dizendo tchau para essa querida e dizendo tchau ao PT, partido das trevas, eu voto sim!” (Marco Feliciano, do PSC-SP), “Presidente, pelo resgate da esperança do povo brasileiro, pela reconstrução do nosso país, mas, sobretudo, em defesa da vida, da família e da fé, voto sim” (Erivelton Santana, PEN-BA), “Sr. presidente, pela minha família, pelos meus filhos, pelo povo do Estado do Rio de Janeiro e pela população de Itaguaí, ordeira e trabalhadora, eu voto sim” (Alexandre Vale,

¹¹⁰ Na matéria “A peladona da manifestação é analfabeta política” da revista Pragmatismo Político é possível ler sobre a manifestação de Juliana Isen. Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/03/a-peladona-da-manifestacao-e-analfabeta-politica.html>.

PR-RJ), “Sr. presidente, sras. e srs. deputados, em um momento este país escolheu a bandeira vermelha, mas viu que errou e quer novamente o verde-amarelo, a ordem e o progresso. Esse povo que está aí fora não veio da Venezuela, não veio da Coreia do Norte. Eu queria aqui, em nome da minha família, em nome da minha região noroeste do Estado de São Paulo, da minha cidade natal, votar “sim” e registrar que William Woo, que é suplente, se estivesse aqui, também votaria “sim”, por um Brasil mais forte, um Brasil independente, um Brasil sem corrupção” (Fausto Pinato, PP-SP), “Sr. presidente, pelos milhares de mineiros que me confiaram a sua representação aqui nesta casa, mineiros da minha querida Divinópolis; mineiros da minha terra natal, Nova Serrana; de Formiga; de Arcos; pelo povo de Belo Horizonte; na expectativa, sr. presidente, de que este seja o início de uma pauta ética, que traga para a vida pública a decência e a moralidade de volta; pela minha família, pelos meus filhos, pela minha esposa, pela minha neta, pelo meu pai, hoje ausente, mas sempre presente na minha vida, pela minha mãe, dona Maria, os quais me ensinaram os valores que norteiam a minha vida pública, pelos meus irmãos, eu voto “sim”, sr. Presidente” (Jaime Martins, PSD-MG), “Feliz é a nação cujo Deus é o Senhor! Em defesa da vida, da família, da moral, dos bons costumes, contra a corrupção e não desistindo do Brasil, meu voto é “sim” (Pastor Eurico, PHS-PE), Sr. presidente, sem medo de ter esperança e com a convicção de que a Constituição Federal ampara esta sessão; pelo povo brasileiro; pelo Distrito Federal; pela nação evangélica e cristã e pela paz de Jerusalém, eu voto ‘sim’ ” (Ronaldo Fonseca, PROS-DF), “Sr. presidente, pelos valores que herdei dos meus pais, e que procuro repassar aos meus filhos; pela gratidão que tenho à Renovação Carismática Católica, à Canção Nova e aos demais movimentos que me ajudaram a me livrar das drogas; pelos milhões de brasileiros que vivem hoje nas drogas e não têm ajuda; para honrar os beloizontinos, os mineiros, os brasileiros nesta Terra de Santa Cruz, o meu voto é “sim”. E o voto do meu suplente, Euclides, também seria “sim”, sr. Presidente” (Eros Biondini, PROS-MG), “Glória a Deus! Sr. presidente, todos aqui ouviram eu falar “Fora, Dilma!”, “Fora, Michel Temer!”, “Fora, Eduardo Cunha!”, “Fora, Rede Globo”, mentirosa, que fica difamando pessoas. Vocês podem ser grandes aos olhos do homem, mas,

para Deus, vocês são pequenininhos. Em nome do Senhor Jesus, eu profetizo a queda dos senhores a partir de hoje. E venho dizer aqui, pelos militares das Forças Armadas que estão sendo sucateados há anos, pelos militares da segurança pública que estão morrendo todos os dias, pelos militares que estão agora, inativos e pensionistas, sem salário, “Fora, Pezão!”, “Fora, Dornelles!”. Chega de corrupção! O meu voto é “sim”. Glória a Deus! Feliz a nação cujo Deus é o Senhor” (Cabo Daciolo, PTdoB-RJ), “Sr. presidente, fui eleito por paranaenses que acreditam no resgate da moralidade na política. Fui eleito pelo projeto de fé e política da renovação carismática católica no meu Estado do Paraná. Pela minha família, pela minha filha, pela minha esposa, pelo povo do Paraná, tenho orgulho em dizer: terra da Lava-Jato, avante! Polícia Federal! “Sim” ao impeachment” (Diego Garcia, PHS-PR), “Srs. deputados, sr. presidente, povo brasileiro, em primeiro lugar, eu quero agradecer a Deus a oportunidade de ser eleito por um Estado tão amável, tão maravilhoso como Minas Gerais. Neste Estado, nasceu uma pessoa que admiro muito, que é o apóstolo Valdemiro Santiago, e aquela Igreja maravilhosa me ajudou neste trabalho. Quero agradecer também à minha esposa, à minha filha, que vêm me dando muita força; à minha mãe; à minha tia Eurides, que cuidou de mim quando pequeno; à minha tia Geo, que me ensinou a educação. Eu quero agradecer ao povo brasileiro e dizer, neste instante, contra a corrupção, contra a roubalheira, contra a safadeza, eu sempre lutei por novas eleições. Neste momento, para que o brasileiro tenha uma nova esperança de dias melhores, de prosperidade, eu voto ‘sim’ ” (Franklin Lima, PP-MG).¹¹¹

7. 2016_Jair Bolsonaro se batiza no Rio Jordão. Ato de fala: “Mediante a sua confissão pública, eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo” + Ato performativo: “Enquanto o Senado pegava fogo com a votação do impeachment da presidente Dilma Rousseff, o deputado federal Jair Bolsonaro (PSC) mergulhava nas águas do Rio Jordão, no nordeste de Israel. Ferrenho opositor da petista, ele foi batizado no local nesta quarta-feira. A assessoria de

¹¹¹ Ver o artigo “EM NOME DO PAI Justificativas do voto dos deputados federais evangélicos e não evangélicos na abertura do impeachment de Dilma Rousseff” de Reginaldo Prandi e João Luiz Carneiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v33n96/1806-9053-rbcsoc-3396032018.pdf> Acesso em 2 dez. 2018.

imprensa do parlamentar confirmou a celebração da cerimônia religiosa. As imagens do batismo de Bolsonaro foram compartilhadas em redes sociais” (EXTRA, 2016, s/p).

8. 2017_ QUEERMUSEU: “NOTA SOBRE A EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU: Nos últimos dias, recebemos diversas manifestações críticas sobre a exposição Queermuseu - Cartografias da diferença na Arte Brasileira. Pedimos sinceras desculpas a todos os que se sentiram ofendidos por alguma obra que fazia parte da mostra. O objetivo do Santander Cultural é incentivar as artes e promover o debate sobre as grandes questões do mundo contemporâneo, e não gerar qualquer tipo de desrespeito e discórdia. Nosso papel, como um espaço cultural, é dar luz ao trabalho de curadores e artistas brasileiros para gerar reflexão. Sempre fazemos isso sem interferir no conteúdo para preservar a independência dos autores, e essa tem sido a maneira mais eficaz de levar ao público um trabalho inovador e de qualidade. Desta vez, no entanto, ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana. O Santander Cultural não chancela um tipo de arte, mas sim a arte na sua pluralidade, alicerçada no profundo respeito que temos por cada indivíduo. Por essa razão, decidimos encerrar a mostra neste domingo, 10/09. Garantimos, no entanto, que seguimos comprometidos com a promoção do debate sobre diversidade e outros grandes temas contemporâneos. ” (SANTANDER CULTURAL, 2017, s/p).
9. 2017_. Um grupo de cerca de 30 pessoas protesta em frente ao Palácio das Artes, cantando o Hino Nacional, canções evangélicas e entoando palavras de ordem. Em seguida, tentam invadir a exposição que conta com os quadros do artista Pedro Moraleida, morto em 1999. O grupo é liderado pelo Pastor Leonardo Alvim de Melo, que se posiciona contra a exposição do artista Pedro Moraleida, afirmando: “Esse movimento é contrário a essa arte chamada de moderna porque o que está lá dentro pode se dizer que é arte, porque tem pintura, mas o que está exposta lá é pedofilia, zoofilia e cristofobia” (MELLO, 2017, s/p).

- 10.2018_”Eu sou robô do Bolsonaro”. Uma fila de pessoas caminha lentamente em direção à câmera fazendo gestos robotizados. Se dizem “Robôs do Bolsonaro”, após a matéria da Revista Veja que afirmava que o então candidato havia se tornado um gigante no universo digital por meio dos robôs (bots) e perfis falsos. Os robôs saíram do armário.
- 11.2018_“ “Você é de esquerda ou de direita?” Todo de branco, exceto por um inusitado par de luvas negras, o pastor faz a pergunta para o espírito que se apoderou de uma mulher. Trata-se de uma alma espalhafatosa. Sob influência dela, a mulher gargalha, solta gritos esganiçados e se remexe inteira. “De esquerda!”, responde a entidade pela boca da possuída. Pouco depois, o pastor avisa que vai promover “uma troca de banda”. Ou melhor: vai expulsar da mulher o espírito de esquerda para permitir que as forças de direita a confortem. Ele apresenta, então, um mural que se divide em duas partes. Uma reúne somente palavras de cunho negativo: desânimo, ódio, azar, brigas, vícios, angústia, miséria, depressão, medo... São os males reservados àqueles que se deixam enfeitiçar por criaturas sobrenaturais de esquerda. Já os que se entregam à “banda da direita” desfrutam unicamente de benesses, conforme demonstra a outra parte do mural: prosperidade, amor, saúde, alívio, coragem, entusiasmo, vigor, autocontrole, justiça...” (ANTENORE, 2018, s/p).
- 12.2018_ O Candidato à Presidência da República Cabo Daciolo sobe em um monte durante as eleições para orar e jejuar, pois, acredita que no Brasil a guerra é no espiritual. Com o *tablet* de sua filha grava seus vídeos no Monte das Oliveiras, no bairro de Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Em um trecho do vídeo, o candidato afirma: “Esses homens querem se perpetuar no poder, eles atropelam quem estiver à frente deles. ” Em outro de seus vídeos, o Cabo Daciolo toca um berrante no alto do monte, após chamar o povo a conclamar ao Senhor.
13. 2018_Wilson Witzel (PSC), Daniel Silveira (PSL) e Rodrigo Amorim (PSL) quebram a placa de rua com o nome da vereadora do Psol/RJ “Marielle Franco” em um vídeo de transmissão ao vivo no facebook de um evento realizado na região Serrana do Rio de Janeiro, durante o discurso de Witzel. Marielle foi morta em 2017, assassinada a tiros juntamente com Anderson Pedro Gomes, o

motorista do carro em que estava. O crime até o presente momento não foi solucionado.

14. “Sei que o Brasil não é um peso leve” disse Silvio Santos, durante a ligação feita pelo presidente eleito Jair Bolsonaro transmitida ao vivo durante o Teleton, programa que Silvio apresenta há décadas e que arrecada dinheiro em prol da Associação à criança deficiente. O então presidente “surpreendeu” o apresentador e dono da SBT com essa intervenção para fazer uma doação e pedir aos seus eleitores e também a seus opositores que doassem dinheiro à causa. A imagem de Bolsonaro projetada ao fundo de modo a ocupar todo o quadro. Silvio após lhe render elogios, fez previsões: “Eu acho que você pode ficar oito anos e depois, passando para o Moro, ele fica mais oito anos”.

O período em que este material vem sendo escrito, de 2015 a 2019, tem sido atravessado por muitas mudanças políticas no Brasil, assim como se observa ao redor do mundo, em que um crescimento da emergência dos discursos de ultradireita, em parte por decorrência do estado de crise econômica e de representatividade política, tem tido cada vez mais visibilidade e, sobretudo, incorporação estético-política, o que nos leva ao seu caráter performativo.

As enunciações parecem cada vez menos preocupadas com a ideia de um estado de neutralidade e, portanto, ganham contornos mais delineados e espetaculares.

Intervenções urbanas, atos de fala, *flash mobs* e performances coletivas como as citadas, são recursos utilizados, antes e depois do golpe jurídico-midiático de 2016, para incidir e propagar o ponto de vista com tendência neoliberal, com camadas de fundamentalismo religioso e do militarismo ligado ao passado não suturado da ditadura.

A sombra da estetização da política, a que alertou Walter Benjamin, ao analisar os gestos e a construção estética do fascismo, sobretudo a partir da tônica teológica, como Benjamin se aventura, retorna atualizada aos nossos olhos do Sul em tempos de um crescente discurso de ódio às “minorias”, amparado nas sagradas escrituras e agora legitimado como plano de um governo eleito no Brasil.

O pensamento de Benjamin articulado entre o marxismo e a teologia judaica para “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”

(BENJAMIN, 1994), ao misturar o Materialismo Histórico e a Mística, produziu a ideia de “interrupção messiânica” que permeou toda a sua obra. Benjamin alertava aí sobre interromper, explodir o *continuum* da história: “Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado” (BENJAMIN, 1995, p. 46), acerca da necessidade da eliminação da burguesia.

Benjamin (2006) se utiliza da relação causal entre economia e cultura a que afere Marx, para então estabelecer uma relação não de gênese econômica da cultura, mas para pensar a expressão da economia na cultura, ou seja, a sua correlação expressiva.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, obra de teor materialista sobre as mudanças nas condições de produção e seu impacto na cultura, mais especificamente, na técnica em arte, Benjamin (1994, p. 171) analisa os deslocamentos da *techné* para a valoração do olhar, aos novos modos de feitura e reprodução das obras. O advento da fotografia viria ocasionar na perda da “originalidade da obra de arte”, ao que nomeou “aura”, esse sentido do tempo de produção da obra como dimensão ritualística, em que uma produção “autêntica” é diretamente ligada ao fenômeno teológico, como na Antiguidade Clássica.

Com as novas possibilidades de reprodução e feitura tecnológicas, mudam-se os paradigmas sobre a função social da arte, que ao perder sua originalidade, ligada ao tempo ritual como na pintura, para Benjamin (1994, p. 172), agora funda-se na práxis política.

A ideia de Benjamin para combater a estetização da política efetuada pelo espetáculo do fascismo é a politização da arte pela via da revolução socialista, por uma lógica da profanação da obra de arte e também pela democratização dos acessos e da produção, como na fotografia e no cinema.

Ao revés, o filósofo analisa as estratégias do cinema e da fotografia apropriados como dispositivos de propaganda dos ideários fascistas para o controle das massas, mas também como lugar de uma falsa e rápida identificação, onde a massa vê seu próprio rosto, ou o que assim supõe, e se contenta com a participação estética no jogo político do fascismo.

Isso é possível na medida em que o fascismo organiza as massas proletárias sem tocar nas relações entre produção e propriedade, possibilitando

que pelos processos de identificação supram a necessidade de se exprimirem, inalterando o *status quo*: “vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais” (BENJAMIN, 1994, p. 185).

Nesse jogo de espelhos, Benjamin tem uma perspectiva sobre a massa enquanto o povo burlado, e desse modo, a politização da estética, enquanto modos de profanar a arte, seria uma resposta possível para romper com a lógica da manipulação estético-política fascista, rompendo com o cinismo do espetáculo posto em cena. Sobre a estetização do poder político bruto e a percepção Benjaminiana sobre a massa, Habermas comenta:

Sem dúvida Benjamin, como Marcuse, vê na arte de massa do fascismo, que surge com a pretensão de ser política, o perigo de uma falsa dissolução da arte autônoma. Essa arte propagandística dos nazistas liquida efetivamente a arte como uma esfera autônoma, mas atrás do véu da politização ela está a serviço, na verdade, da estetização do poder político bruto. Ela substitui o valor de culto da arte burguesa pelo valor produzido por intermédio da mera manipulação. O fascínio religioso só é rompido para ser sinteticamente renovado: a recepção de massa transforma-se em sugestão de massa. (HABERMAS, 1980, p. 175).

Se em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari (1976, p. 47) citam Reich para aludir que as massas não foram inteiramente enganadas, mas que em algum momento da história desejaram o fascismo, é porque há uma implicação das forças em contradição sobre a perversão no campo do desejo, para além das razões materialistas que conduziram ao estado de barbárie, na perspectiva reichana. Mas seria difícil negar alguma participação ativa das massas, esse conceito complexo por si só, na libido fascista, ou ainda, no fascínio sobre a barbárie, caindo no risco de esvaziar, ainda que pela ideia de alienação, a complexidade das contradições históricas e até mesmo a sua contemporânea repetição.

Se por outro lado, Adorno alertou sobre os perigos da transcendência de uma dada arte esotérica, que tenta aproximar arte e vida, por pensar no efeito de degeneração da arte e a sua total vulgarização frente à imitação comercial simplória, aí também retorna ao performativo da linguagem, visto que sua

mimese, míriade para uma arte do futuro, guarda a pretensão da arte autônoma, para além da racionalidade estética.

Habermas (1980) não se posiciona efetivamente entre Benjamin e Adorno, sendo possível coabitar a tentativa de Benjamin em situar a arte mais próxima ao mundo e a vida, contra a noção de uma arte esotérica e transcendental, assim como em Adorno seria possível uma mediação sensível entre a *mímesis* e o mundo cotidiano, a fim de manter também a autonomia e a racionalidade, tão caras à Adorno.

Tais considerações se tornam importantes para efetuar algum distanciamento crítico sobre a pesquisa, haja vista que foi tecida em meio aos fios de fenômenos estéticos que se conectam com a aproximação entre arte e vida, essa busca incessante em tornar a experiência estética mais *comum* possível, por entender a potência do *agir conjuntamente* em meio aos afetos da alegria, a perpetuar a miragem que sempre retorna sobre “a comunidade que vem”, a que sinalizou Agamben.

Em Belo Horizonte, o fenômeno da carnavalização após o surgimento da *Praia da Estação* parece crescer entre forças que disputam e que se misturam primeiramente pela transcendência, algo da mística carnavalesca que ainda sobrevive dos tempos rituais da antiguidade, por meio dos transes coletivos, da euforia da alegria, do sentir conjuntamente, vibrar junto, alterar a consciência na embriaguez coletiva, ou seja, sua força dionisíaca, o desbunde e a sua dimensão trágica. Por outro lado, ou mesmo justaposto, parece subsistir o desejo em pontuar o discurso político a que deu origem ao destampe da *Praia*, como modo de narrar a cidade e pautar parte de suas lutas, conectando-se mais ao ideário de politizar a partilha estética da carnavalização, falar de seus contornos de resistência, pontuar que aqui em Belo Horizonte, o carnaval de rua é político, é de luta, de modo mais apolíneo.

O que justapõe ambas as intenções é a performatividade, contendo ou não o discurso propriamente político em evidência, seja em faixas, cartazes, escritos corporais, textos em mídias sociais, etc. A experiência é vivida repetidamente a cada ano, de modo a partilhar e multiplicar tais suspensões estéticas do mundo – esse outro mundo nesse – a ser diluído por entre as festas, produções artísticas, jogos performativos, performaneces coletivas de toda

ordem, por todo ano. Mas sua força de revitalização parece se atualizar durante a festa carnavalesca, como um pacto que renova e multiplica essa performance coletiva.

Não é possível apreender racionalmente a experiência das carnavalizações, o que as torna especialmente autônomas, porque ainda que sejam pautadas nas narrativas políticas de modo a nos lembrar de sua substância não transcendental, assim também ela escapa, porque não depende do discurso, não necessariamente o transcende, mas o transborda.

Isso quer dizer que não deixa de ser político, subversivo, de luta, mas que também não se reduz ao conteúdo do panfleto. Aí mora a sua potência e também seus perigos, tão próprios à performatividade. Marcuse chamaria de sensualidade estética, aquilo que escapa à racionalidade:

A função mediadora é desempenhada pela faculdade estética, que é afim da sensualidade, pertinente aos sentidos. Por consequência, a reconciliação estética implica um fortalecimento da sensualidade, contra a tirania da razão, e, em última instância, exige até a libertação da sensualidade, frente à dominação repressiva da razão. (MARCUSE, 1999, p.161)

Como um rito de suspensão, em sua embriaguez sensorial fundada na alegria, a sensualidade estética radicalizada na experiência dionisíaca da festa carnavalesca seria completamente apreendida pelas forças do trágico, onde as paixões bestiais tendem a se voltar contra qualquer relâmpago da racionalidade. Como visto em Nietzsche, onde a festa e a crueldade são parentes e tem sua função de ser, assim como sabemos dos perigos do desejo em escala coletiva. E sobretudo na imersão e no destampe da festa, quando o *ethos* e o *pathos* de um determinado agrupamento é emergido no que Bakhtin chama de *animalesco*, quando o baixo corporal é liberado no corpo grotesco em festa, é que uma determinada cultura revela seus pactos mais profundos. Nisso, há novamente a força do trágico nietzcheniano, que poderia ser inserido no coração da carnavalização como combustível que dá força para a festa popular acontecer, porque estaria implicada a imersão do corpo coletivo frente ao desconhecido, ao caótico, ao acaso, próprios da ordem trágica.

Mas justamente por sua dimensão trágica é que não é possível que a carnavalização caiba em cartilhas, porque não se controla o acaso performativo das carnavalizações, não se pode evitar suas paixões, seus deslimites, uma vez que são destampadas as suas forças de profanação.

E ainda assim, com todos os monstros mais ou menos a solta, o carnaval político que se instaura hoje em Belo Horizonte, talvez ainda esteja alicerçado em um esforço didático calcado no desejo utópico de vivenciar a cidade experimental do carnaval. Como em busca da comunidade perdida que ali se vivencia ainda que efemeramente, unifica-se, através do ritmo e da estética, a partilhar seus mundos idealizados: “eu queria que essa fantasia fosse eterna / Quem sabe um dia a paz vence a guerra / E viver será só festejar! ”.

A esse impasse entre a estetização da política e a politização da arte, ampliando aqui para o plano da estética, Marcuse parece apontar para o distanciamento do discurso de politização na arte como modo de deixar espaço para que algo revolucionário aconteça na linguagem, em sua equação:

quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança. Nesse sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud do que nas peças didáticas de Brecht” (MARCUSE, 1999, p. 14).

Essa equação não ambiciono dar por resolvida, de modo a simplificar suas arestas, mas fazer o exercício do distanciamento a que Žižek convocou, de modo a tentar não cair no amor narcísico sobre as operações estético-políticas aqui permeadas, já que tão íntimas, que nos convidam a nos apaixonarmos por nós mesmos.

E esse exercício só tem sido possível mediante o início da cartografia das apropriações performativas da direita, ou melhor, a cartografia performativa do golpe no país do carnaval, em sua nova intifada, apresentada ao começo destas considerações finais.

Performances que, com destreza, apesar da vulgaridade, vem iterando sobre a originalidade de seu baú de cópias mal forjadas, mas pela sombra que produzem, possibilitam que, por tão próximas, as questões entre estetização da política e politização da arte se atualizem de modo reflexivo, ainda que inconclusivos. Haja visto que pelo calor do momento, seria difícil prever, apesar

dos ventos históricos da repetição, onde e como a diferença se manifesta no trágico político do cenário brasileiro, onde haveria diferença na repetição.

A força dos atos de fala performativos “Pelo meu país, por Deus, por minha família, pelas pessoas de bem. O meu voto é sim!”, juntamente com as emoções-choque das performances, que como no ritual de batismo no Rio Jordão confirmam um espetáculo meticuloso, dos gestos de iterabilidade performativas (DERRIDA 1991, p. 76-77), como a continência, os dedos em arma e as flexões militares, das coreografias de axé, das panelas batidas, gesto ligado à resistência histórica contra as ditaduras nas américas que tem seu significado deslocado, da intervenção urbana dos patos da FIESP a dar um significado popularizado no preparo do *Impeachment*, do exército de pastores organizados e coreografados dentro da Igreja, dentre inúmeras repetições que conformam um imaginário que convoca as massas a identificar-se e a performar junto.

Seria ingênuo afirmar que não haveria aí também, novamente, a estetização da política trabalhando a todo vapor, mas também a politização da estética e até mesmo da arte, ao inverterem os códigos estéticos em função do discurso reacionário, a fim de produzirem signos de identificação, possibilitados pela repetição midiática e cotidiana, com efeitos espetaculares. Como no caso da intervenção urbana do pato da FIESP, em que o artista holandês Florentijn Hofman fez a denúncia por ter considerado sua obra plagiada, tratando-se do mesmo “produto”.

A repetição dos códigos estéticos-políticos da esquerda, na apropriação pelo viés reacionário, como no bater das panelas, assim como os gestos militares reiterados, como as continências, as flexões e as armas reproduzidas pelas mãos, são facilmente absorvidos e replicados e conformam uma rápida identificação ideológica, para além do que inicialmente foram forjadas.

Esses gestos de iteração estão presentes em toda linguagem, seja ela escrita ou falada, e pressupõem uma “restância mínima” (DERRIDA, 1991), algo que sobreviva como ruína, para que seja identificável e repetível. A iterabilidade é o “quase conceito” que acompanha o de performatividade na teoria de Derrida. Em suas palavras:

A iterabilidade supõe uma restância mínima (como uma idealização mínima, embora limitada), para que a identidade do mesmo seja

repetível e identificável em, através e até em vista da alteração. Porque a estrutura da iteração, outro traço decisivo, implica ao mesmo tempo identidade e diferença (DERRIDA, 1999, p.76-77).

Não há nada novo sendo criado na estetização política dos novos tempos reacionários no Brasil, mas recombinações a partir das apropriações iteradas de modo espetacular, a produzir identidades repetíveis e facilmente identificáveis por meio de tais gestos e imagens. E não há aqui nenhuma busca sobre a pureza do “novo”, mas a noção de que tais performances fecundas da cópia, apresentam tais cópias como inaugurais e originais, fenômeno possível pelo apagamento histórico das narrativas a que se ancoram.

Nesse processo, a performatividade é produzida ao revés revolucionário, a partir da rápida identificação de seus signos e gestos e, com isso, conduz à sensação de pertencimento aos “sem rosto da história”, sensação tão ausente em tempos de crise de representação estético-política.

Nada mais perigoso na repetição da história que dar a pertencer, por meio dos signos, imagens e gestos, aos que, em meio as crises, pouco podem exprimir para além da reação em condenar o *outro* genérico, também precário, por sua própria precariedade, longe de partilhar a noção de precariedade a que aferiu Butler, de maneira a *agir conjuntamente* pelo bem comum, como pontuou Peter Pal-Pelbart.

Ao “sucesso” de suas performances também são acionistas os aparatos midiáticos, jurídicos, legislativos, religiosos, militares e imperialistas transnacionais, boa parte do que configura o poder oficial a que se referiu Bakhtin e que estruturalmente operam pela seriedade, como modo de neutralizar o acionismo ideológico empreendido.

Por isso a escolha em começar esse trabalho pela alegria e prosseguir pelo riso, que, como bem lembrou Oswald de Andrade em seu manifesto, “a alegria é a prova dos nove”. Para não perder de vista, Bakhtin é novamente atualizado frente ao tempo cíclico:

O sério é o oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento do medo e da intimidação.* [...]. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência e a autoridade empregam a linguagem do riso. [...]. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo [...] ela podia formar para si uma verdade

diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem... (BAKHTIN, 2010, p. 78, grifo do autor).

Se “a alegria é a prova dos nove”, é porque diferentemente do subproduto capitalista da “felicidade”, esta não pode ser fabricada pela oficialidade, se estamos de acordo com Bakhtin. A alegria é o polo afirmativo da carnavalização, é o que dá seu sentido utópico. Quando ela é perdida, ou se torna apenas uma alegria passiva, como visto em Espinosa, alimentada por paixões tristes, corre o risco de degenerar-se e perder-se nos mares de emoções-choque, como próprios ao terror e a euforia, vistos separadamente neste trabalho.

Acompanhada da perda do polo afirmativo, dada a alegria como um complexo regenerador, perde-se também seu vínculo com o popular, a conformar-se na oficialidade, ou seja, na perda de sua dimensão imanente, que poderia aqui concluir, nasce justamente pela negociação que dá passagem ao trágico, que não o tenta organizar, controlar, moldar, estatizar, privatizar. Sobre o empobrecimento das carnavalizações, Bakhtin afere:

Nesta época (mais precisamente, desde a segunda metade do século XVII), assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares. Por um lado, produz-se uma *estatização* da vida festiva que passa a ser uma vida de *aparato*; por outro lado introduz-se a festa no *cotidiano*, isto é, ela é relegada à vida privada, doméstica e familiar. Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais. A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo. A festa *quase* deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários. (BAKHTIN, 2010, p. 30, grifo do autor).

O trágico é imanente, porque também o é popular, no sentido das multidões e da força de conflito entre o desejo e o poder, entre a crueldade da festa e a estruturação do tempo cotidiano, porque se liga às forças da vida e não nega as forças da morte, porque joga performativamente à medida que não oculta suas estratégias. À essa alegria trágica, Rosset, assíduo leitor de Nietzsche, chama de *alegria paradoxal*, uma alegria contrariada, em contradição consigo mesma. Assim ele afirma:

Não é surpreendente que eu dê preferência ao segundo termo da alternativa, persuadido não somente que a alegria consiga acomodarse com o trágico, mas, ainda e, sobretudo, de que ela consista apenas neste e por este acordo com ele. Pois justamente o privilégio da alegria e a razão do contentamento singular, porque o único a não ter reservas, permanecer a um só tempo perfeitamente consciente e perfeitamente indiferente acerca das infelicidades que compõem a existência. Essa indiferença à infelicidade não significa que a alegria seja desatenta a ela, menos ainda que pretenda ignorá-la, mas ao contrário, que é iminente atenta, a primeira interessada e a primeira concernida; isso devido precisamente a seu poder aprovador que lhe permite conhecer a infelicidade mais e melhor do que ninguém. Por isso direi em uma palavra que só há alegria se ela é ao mesmo tempo contrariada e se está em contradição com ela mesma: a alegria é paradoxal ou não é alegria. (ROSSET, 2000, p. 25).

A alegria paradoxal é a prova dos nove, caso estejamos confusos por entre o museu de cópias, porque ela pressupõe a perda, e como nas festas carnalizadoras, diz mais sobre o gasto que sobre o ganho. Ela não quer tornar o trágico a fonte do medo para disciplinar, para separar, dissuadir, ganhar votos, fiéis ou soldados, para dar ordem e progresso, não mais que o necessário. “Morrer somente o necessário”, a poeta nos lembrou.

A alegria paradoxal não é performada para causar o espetáculo, mas também não é necessariamente didática, e apesar de utópica, como próprio das carnalizações, não se circunscreve nos projetos das revoluções, porque ainda permanece um tanto selvagem, o que dificulta o trabalho de base.

A alegria paradoxal é a prova dos nove porque é da ordem do dispêndio. Sabe-se que perde, mas ainda assim permanece a estar alegre, como a festejar o trágico, a dimensão humana irreduzível sobre o tempo e sobre o acaso. Alegrar-se mesmo sabendo da dimensão trágica, seria não ter medo do incalculável, por isso a alegria em Bakhtin, enquanto paixão carnavalesca, é uma alegria popular, pois não está contida no desejo da ordem da oficialidade. E a esse gasto festejado, é impossível que entendam os oficiais do lucro.

Ao concluir a cartografia também pude notar que, à contrapelo das performatividades do golpe, os movimentos e cenas que aqui estão impressos, assim como inúmeros outros que não constam aqui, que também foram vivenciados ao longo dos últimos sete anos desde minha chegada e abertura ao estado cartográfico da pesquisa, é a incidência do procedimento metodológico e estético da bricolagem em boa parte deles.

Seja na linguagem escrita ou oral, seja na linguagem visual, nos modos heteróclitos de vestir, montar-se, performarem suas múltiplas camadas, seja na musicalidade, na mistura entre os duelos performativos. O que diz também a respeito desse saber-fazer que é imanente à potência da precariedade e que compõem modos particulares, porque intensamente híbridos, de reluzirem suas sobrevivências, re-existindo cada qual a seu brilho e a seu tempo.

São muitos os retalhos, os cacos, *nosso ouro desprezado*, as iconografias, as temporalidades, as espacialidades e corporeidades em sobreposição, como em heterotopias. São inúmeras as tessituras da linguagem, os *hiperlinks* entre as cenas, os *readymades* das gírias, dos gestos, das tipias.

Não há, no entanto, garantias de suas continuidades, assim como as carnavalizações podem, como é próprio das entropias, tornarem-se tão caóticas ou banais quanto a um programa de auditório da SBT, em que a potência do grotesco é minada pelo seu vazio em expor o “fraco” ao ridículo, da massificação das emoções-choque, ou dos *shock and awe*, do entretenimento perverso na lida com as diferenças, como de hábito em tais capturas.

Isso se, como pontuou Bakhtin, o polo afirmativo da carnavalização, a alegria popular do corpo grotesco, for degenerada e a multidão se tornar massa. Não há como prever os rumos das centelhas que foram produzidas no destampe imaginativo da *Praia da Estação*, seus reveses, seus alcances para além de uma das camadas da cidade, o que virá a partir do crescimento exponencial do carnaval belorizontino, ainda que se possa supor suas perdas.

Termino com um trecho do diário, onde escrevo após o carnaval, bricolado aqui como uma carta do passado recente, a desejar aos “foliões do fim do mundo”, dentro e fora do tempo do carnaval, que não percam o brilho nos tempos opacos a que somos convocados e, se possível, não percam a alegria trágica e paradoxal dos que sabem que o abismo não os cerca, mas os circundam:

15/02/2018 – Belo Horizonte

Passada a euforia ainda resta a ALEGRIA que é compartilhar das memórias, do nosso tempo e da cidade com essa gente finíssima que faz o carnaval ser bonito desse tanto. Alegria em poder experimentar essa outra cidade no carnaval, uma

que é feita de encontros mais intensos e que de tão intensos as vezes produz uma força (também de alegria) que provoca e expõe o poder dominante, provoca e expõe a sua habitual seletividade e necessidade de controle de tudo, até da euforia. Ele nos diz o tempo todo: até aqui vocês podem ser alegres, até aqui não serão punidos, esses corpos podem, esses não. A gente vai na brincadeira fazendo de conta que não sabe, vai tornando maior e maior a intensidade dos encontros, vai ligando os pontinhos que não se ligariam pela diferença ou pela distância, pelo cotidiano embrutecido. É bem isso que o poder requer de nossos corpos, o embrutecimento. Eu não sei até quando vamos conseguir festejar diante (para além, apesar, ainda que) da dor e da injustiça, mas não quero deixar que meu corpo seja pelo mundo como o deles, que vibre apenas o que é lhes dado a vibrar, que tema tudo o que não é igual a si ou que seja forçado a miséria de suas crenças de pureza. O que a gente faz, apenas sendo meio tortos ou gingando, é bem pouquinho diante de tudo, é verdade, mas se a gente faz junto, aiaiai, pelo menos umas outras vias de mundo a gente samba -- nesse aqui e agora fora das nossas utopias todas. Daí a gente vai marchando, não como os militares e os fúnebres, mas como foliões do fim do mundo, sentindo a gravidade do bumbo e a malandragem da cuíca. Vida longa à cidade experimental do carnaval em Belo Horizonte e suas lutas, seja pela moradia, seja pela legalização, seja por mobilidade ou pelo direito sobre o próprio corpo (...) Espero continuar aprendendo que o mais profundo é a festa.



IMAGEM 41: Série Profecias de Randolph Lamonier, 2018 | Fonte: Randolph Lamonier

8.Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história – Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALMEIDA, Jéssica. **BH, Capital do Vogue. O tempo**. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/pampulha/bh-capital-do-vogue-1.1398108>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico**. Revista de Antropofagia. 1 (1). Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

ANTELO, Raul. **La comunità che viene: ontologia da potência**. In: GUIMARÃES, César; SEDLMAYER, Sabrina; OTTE, Georg (org.). O comum e a experiência da linguagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ANTENORE, Armando. **Xô, esquerda! Pastores da Universal agora livram os fiéis de possessões comunistas?**. Revista Piauí. Edição 104. 2018. Disponível em:<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/xoesquerda/?doing_wp_cron=1545063155.8248820304870605468750>. Acesso em: 9 de jan. 2018.

ARCANJO, Miguel. **Agressor homofóbico joga pedra durante Gaymada no Festival Curitiba**. Blog do Arcanjo, 2017. Disponível em:<<https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/04/01/agressor-homofobico-joga-pedra-durante-gaymada-no-festival-curitiba/>> . Acesso em 20 set. 2018.

AUSTIN, John Langshaw. **Como Fazer as Coisas com Palavras**. Segunda Edição. Oxford: University Press, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas Vol. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e crítica cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia**. In: BOLLE, Willi (Org.). Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. - São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BERNARDES, Betina. **O laboratório da pós-modernidade**. In: Caderno Mais. São Paulo: Folha de SP, 1997.

BH VOGUE FEVER. **Quer uma provinha do que vai acontecer no BH Vogue Fever 2017**. 17 out 2017. Post do facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/bhvoguefever/posts/quer-uma-provinha-do-que-vai-acontecer-no-bh-vogue-fever-2017-translumbrante-bal/1538588382921997/>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

BRAGA, Gibran Teixeira. **O fervo e a luta: políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim**. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BRETON, André. **Le surréalisme et la peinture**. Paris: Gallimard, 1965.

BRINGMANN, Klaus. **El triunfo del emperador y las Saturnales de los esclavos em Roma**. In: La fiesta - De las Saturnales a Woodstock. Alianza Editorial: Madrid, 1994.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**. Notas Sobre Uma Teoria Performativa de Assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

_____, Judith. **Corpos que importam: nos limites discursivos do "sexo"**. Nova Iorque: Routledge, 1993.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade**. Nova York: Routledge, 1990.

BUZATTI, Lucas. **Muito além do Tx-Tux: coletivos reinventam a cena eletrônica de BH**. Hoje em Dia. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/muito-al%C3%A9m-do-tux-tux-coletivos-reinventam-a-cena-eletr%C3%B4nica-de-bh-1.568103>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

CALDEIRA, Júnia Marques. **A praça brasileira. Trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade**. Tese (Doutorado em História). Instituto de de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: USP, 2000.

_____, Nestór Garcia. **¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?** México: Diálogos en la acción, primera etapa, 2004.

CARNAVAL DE RUA BH. **#NENHUMCAMAROTE**. 23 nov. 2015. Post do facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/carnavalderuaBH/posts/nenhumcamarote-nota-de-rep%C3%BAdio-de-blocos-de-rua-do-carnaval-de-bh-contra-o-prefe/998043680258836/>>. Acesso em 12 nov. 2018.

CARRERI, Francesco. **Walkscapes – o caminhar como prática estética**. São Paulo: Ed. G Gili, 2013.

CASTRIOTA, Rodrigo. **O carnaval de belô lacra na dialética do provincianismo**. 01 fev. 2017. Post do Facebook.

CAUQUELAIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Lisboa: Edições 70, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama, ritual e performance em Victor Turner**. In: sociologia & antropologia | Rio de janeiro, v.03.06: 411–440, novembro, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sant/v3n6/2238-3875-sant-03-06-0411.pdf>>. Acesso em 25 out. 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **A nervura do real: Imanência e liberdade em Espinosa**. Volume II: Liberdade. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COLETTA, Marcos. **Por um manifesto “fechativo”**. Horizonte da Cena. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://www.horizontedacena.com/no-soy-un-maricon/>>. Acesso em 12 nov. 2018.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. Tradução: Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

CONCEIÇÃO, Marcos Vinicius. **Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista: o debate sobre a Comuna de Paris no contexto do Maio de 1968**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312912023_ARQUIVO_HenriLefebvreeaInternacionalSituacionista-final-mod.pdf> Acesso em: Fev. 2017.

CONSTANT. **Outra cidade para outra vida**. In: Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007.

CRISÓSTOMO, João. **Comentário sobre a Epístola de São Paulo aos Hebreus**. In: **Euvres completes**. Paris: ed. M. Jeannin, 1865.

DEBORD, Guy. **Teses sobre a revolução cultural**. In: Apologia à deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Paola Jacques Berenstein (org). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Por uma Internacional Situacionista**. In: Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007.

DEBORD, Guy. **Potlatch (1954-1957)**. Paris: Gallimard, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Nietzsche et la philosophie**. Paris: PUF, 1962.

_____. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Assírio & Alvim: Lisboa, Portugal, 1972.

DELEUZE, Gilles, PARNET, C. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Éditions Montparnasse, Paris. Filmado em 1988-1989. Publicado em: 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2014.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

D'ORS, Eugenio. **Lo barroco**. Madrid: Alianza/Tecnos, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.

ESPINOSA, Baruch de. **A Ética**. In: Os Pensadores. Ed. Abril, São Paulo, 1979.

EXTRA. **Enquanto votação do impeachment acontecia Bolsonaro era batizado em Israel**. Globo.com. 12 mai. 2016. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/enquanto-votacao-do-impeachment-acontecia-bolsonaro-era-batizado-em-israel-19287802.html>>. Acesso em 18 de nov. 2018.

FALKOFF, Marc. **Poems from Guantánamo – The Detainees Speak**. Iowa City: University of Iowa Press, 2007.

Feira da Afonso Pena (Feira Hippie). **Prefeitura de Belo Horizonte**. Disponível em: <<http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/local/atrativo-turistico/artistico-cultural/feira-da-afonso-pena-feira-hippie>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

FERNANDEZ BARREIRO, Alejandrino. **El Derecho Común como componente de la cultura jurídica europea**. Seminarios Complutenses de Derecho Romano. Madrid, v. 3, p. 103, 1991.

FISCHER-LICHTE, E. **Estética de lo performativo**. Perucha. Madrid: Abada, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

_____. **Dits et écrits 1984**. Des espaces autres (conferência no Cercle d'études architecturales, 14 de março 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, outubro 1984.

FREUD, Sigmund. **Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GLOBO, O. **Jovens da Igreja Universal marcham e se dizem 'prontos para a batalha' em culto**. O GLOBO online. 03 mar. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/jovens-da-igreja-universamarcham-se-dizem-prontos-para-batalha-em-culto-15490716>>. Acesso em: 19 nov. 2018

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. 7ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

HABERMAS, Jürgen. **Crítica conscientizante ou salvadora – a atualidade de Walter Benjamin**. In: Habermas: sociologia. (Orgs. da coletânea B. Freitag e S. P. Rouanet). São Paulo: Ática, 1980. (Grandes Cientistas Sociais).

HALL, Stuart. **Culture, Community, Nation**. *Cultural Studies*. Chapel Hill, NC: v.7, n.3, 1993.

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

HERNÁNDEZ, Elisa Beatriz Ramírez; ALTHERMAN, Francine; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; JESUS, Eduardo de. **Autonomia política como experiência comunicativa de bricolagem e práticas de resistência na gambiarra**. *COMUN. MÍDIA CONSUMO, SÃO PAULO*, V. 15, N. 43, P. 41-67, MAIO/AGO. 2018. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1638/pdf>> Acesso em 12/11/2018.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002-2003.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **O urbanismo unitário no fim dos anos 1950**. In: Apologia à deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Paola Jacques Berenstein (org). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situacionniste** (1958-1969). Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

_____. **Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário**. Porto Alegre: Deriva, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.

JELINEK, Rochelle. **O princípio da função social da propriedade e sua repercussão sobre o sistema do código civil**. Porto Alegre: Ministério público do Estado do Rio Grande do Sul, 2006. Disponível em: <<https://www.mprs.mp.br/media/areas/urbanistico/arquivos/rochelle.pdf>> Acesso em 22 nov. 2018.

JORN, Asger. **Arquitetura para a vida**. In: Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário. Porto Alegre: Deriva, 2007.

KINCHELOE, Joe L. **Describing the Bricolage: conceptualizing a new rigor in Qualitative Research**. Qualitative Inquiry, v.7, n.6, p.679-692, 2001.

LACROIX, Michel. **O culto da emoção**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Trad. D. Nicholson-Smith Oxford: Basil Blackwell, 1991.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Trad. D. Nicholson-Smith Oxford: Basil Blackwell, 1991.

_____. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo, Edusp, 1970.

_____. **Voltas ao Passado**. In: Mana. Estudos de Antropologia Social 4 (2): 107-17, 1998.

LIMA, Márcia. **A estética do Mangue beat**. DIÁRIO DE PERNAMBUCO. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yg9D1G2MaLA>. Acesso em 23 nov.2018.

LONGONI, Ana. **El arte como transformación del mundo: variaciones de la politicidad en Roberto Jacoby**. Revista LIS - Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada. Año III # 5. Mar.Jun. . Bs. As. UBACyT. Cs. de la Comunicación.

FCS-UBA, 2011. Disponível em: < file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-EIArteComoTransformacionDelMundo-5837790.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2018.

LUCENA, Daniela. Estrategia de la alegría. In: Rafael García y Tamara Díaz (org). **Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2012.

KHALIB, Abdelhafid. **Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris**. In: Paola Jacques Berenstein (org). Apologia à deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MACHADO, F. **Blocos de rua de BH divulgam manifesto de repúdio contra a Skol**. Estado de Minas, 16 fev. 2015. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/carnaval/2015/02/24/noticias-carnaval,165002/blocos-de-rua-de-bh-divulgam-manifesto-de-repudio-contra-a-skol.shtml>. Acesso em: 4 mai. 2016.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio - Contribuição a uma sociologia da orgia**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **A parte do diabo. Resumo da subversão pós-moderna**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **O amor do próximo**. Rio de Janeiro: JB, Idéias/Ensaio, 1990.

MARRACH, Sônia. **O instante eterno**. In: Educação em Revista, Marília, v.7, n.1/2. UNESP, 2006. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/educacaoemrevista/issue/view/59>. Acesso em 23 jul. 2018.

MASI, Domenico de. **Jogo e trabalho: do homo ludens, de Johann Huizinga, ao ócio criativo**. vol. 12, n. 1. Cadernos de Psicologia Social do Trabalho, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpst/article/view/25767/27500> Acesso em nov. 2018.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização, Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. 8ª edição, Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

MARX, Karl. **Letters from the Franco-German yearbooks**. In Karl Marx: Early writings. Traduzido por Rodney Livingstone. Londres, Penguin Books, 1992.

_____. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

MELLO, Alessandra. **Evangélicos protestam contra exposição no Palácio das Artes**. UAI. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/10/05/noticias-artes-e-livros,214666/evangelicos-protestam-contr-exposicao-no-palacio-das-artes.shtml>>. Acesso em 24 set. 2018.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRANDA, B. **Coletivo Muitxs quer entrar para a política formal em BH**. O Tempo, 16 maio 2016. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/cidades/coletivo-muitxs-quer-entrar-para-apol%C3%ADtica-formal-em-bh-1.1300>>. Acesso: 23 fev. 2017.

MORAIS, Guilherme. **Dengue Final – Duelo de Vogue 5 anos**. 15 dez. 2018. Evento do facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/358568861580979/>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

MOSTAÇO, Edelsio. **Conceitos operativos nos estudos da performance**. *Sala Preta*, 12(2), 143-153. USP: São Paulo, 2012. <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i2p143-153>>. Acesso em 23 nov.2018.

NASCIMENTO, Daniel Arruda. **Do fim da experiência ao fim do jurídico: percurso de Giorgio Agamben**. Universidade Federal de Campinas. Tese. Campinas, 2010.

NEGRI, Antonio. *A anomalia selvagem: poder e potência em Spinoza*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

NETO, Eugênio Facchini. **Reflexões histórico-evolutivas sobre a constitucionalização do direito privado**. In: SARLET, Ingo Wolfgang (org.). *Constituição, Direitos Fundamentais e Direito Privado*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2003.

NETO, Moisés. **Chico Science - A rapsódia afrociberdélia**. Recife: Ed. Ilusionistas, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. (Tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A origem da Tragédia. Proveniente do espírito da música**. São Paulo: Madras, 2005.

NOLETO, Rafael da Silva; ALVES, Yara de. **Liminaridade e Communitas – Victor Turner**. In: Fernanda Arêas Peixoto (org). *Enciclopédia de Antropologia*. Departamento de Antropologia da USP, 2015. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>>. Acesso em 12 set. 2018.

PASSINHO, Cebolinha do *apud* ONU. **Passinho é conhecido como patrimônio cultural do Rio de Janeiro**. Nações Unidas no Brasil, 2018. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/passinho-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-do-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Corsários – Cartas Luteranas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

PELBART, Peter Pal. **Poder sobre a vida, potências da vida**. In: PELBART, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. (pp. 19-27). São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. **Viver não é sobreviver: para além da vida aprisionada**. Rede humaniza SUS: III Seminário Internacional “A Educação Medicalizada: Reconhecer e Acolher as Diferenças”. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://redehumanizasus.net/63611-viver-nao-e-sobreviver-para-alem-da-vida-aprisionada-peter-pal-pelbart-primeira-parte/> Acesso em: 08 out. 2018.

_____. **A arte de instaurar modos de existência que 'não existem'**. In: Bienal de São Paulo. (Org.). *Como falar de coisas que não existem*. 1. ed. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2014.

_____. **Carta aberta aos secundaristas**. São Paulo: n-1, 2016.

PENTE, Du. **Praia da Estação 8 anos – Vai malandra**. 13 Jan. 2018. Post do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/172958193192483/?active_tab=about>. Acesso em 20 nov. 2018.

PIMENTEL, Thais. **Praça de BH sedia 1º Campeonato Interdrag de 'Gaymada' da capital**. Portal Globo G1. 13 jun. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/06/praca-de-bh-sedia-1-campeonato-interdra/>>. Acesso em: 4 mai. 2017.

PINTO, Joana Plaza. *Pragmática*. In: MUSSALIN, Fernanda; Bentes, Anna Christina. (Orgs.). **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras**. 7 ed, V. 11. São Paulo: Cortez, 2011.

PREVIATI, Guilherme. **A história de The Belleville Three, os criadores do Techno Music**. Play BPM, 2017. Disponível em: <<https://playbpm.com.br/historia-de-the-belleville-three-os-criadores-do-techno-music/>> Acesso em: 24 set. 2018.

POGREBINSCHI, Thamy. **O enigma da democracia em Marx**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 22 nº. 63, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v22n63/a05v2263.pdf>> Acesso em: 24 nov. 2018.

_____. **O enigma do político. Marx contra a política moderna**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2009.

QUING, Tofu. **DE AMOR E POLÍTICA: VOGUING. UM RELATO DE TOFU QUING**. BH IS VOGUING. Belo horizonte, 2016. Disponível em: <<http://www.bhisvoquing.com/voquing-amor-politica/>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze, arte e resistência**. Forense Universitária: Prefeitura de Fortaleza, 2007. Disponível em: <[https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera que a arte resiste a alguma coisa ranciere.pdf](https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera_que_a_arte_resiste_a_alguma_coisa_ranciere.pdf)>; acesso em 08 abr. 2018.

REINASCH, Salomon. **Cultes, mythes et religions**. Paris: ed. Bouquins, 1996.

RIBEIRO, Eduardo. **A Golden Era do Rap de Belo Horizonte é agora**. VICE, 2017. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/mbapzb/a-golden-era-do-rap-de-belo-horizonte-e-agora. Acesso em: 14 ago. 2018.

ROBBA, Fabio; MACEDO, Silvio Soares. **Praças Brasileiras**. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

ROBERTO, Ana. **Sobre a Praia da Estação**. 05 jan. 2018. Post do facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/172958193192483/permalink/173013646520271/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

ROCHA, Camilo. **Os distúrbios raciais de Detroit em 1967, lembrados em 2 filmes**. Nexo Jornal, 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/07/29/Os-dist%C3%BArbios-raciais-de-Detroit-em-1967-relembrados-em-2-filmes>>. Acesso em: 28 set. 2018.

RODRIGUES, Sérgio Oliveira. **ENSAIOS DO “MANGUEBEAT”: UMA POÉTICA DE FLUXOS**. Tese (Doutorado em ???). Faculdade de ???, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

ROSSET, Clement. **Alegria – a força maior**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SANTANDER CULTURAL. **NOTA SOBRE A EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU**. 10 Set. 2017. Post do facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/SantanderCultural/posts/nota-sobre-a-exposi%C3%A7%C3%A3o-queermuseunos-%C3%BAltimos-dias-recebemos-diversas-manifesta%C3%A7%C3%B5/732513686954201/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

SANTOS, Caio. **O Carnaval da mudança**. In: Jornal O Beltrano. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<https://www.obeltrano.com.br/portofolio/o-carnaval-da-mudanca/>> Acesso em 12 jan. 2018.

SANTOS, Kwame Yonatan Poli dos; DIONISIO, Gustavo Henrique. **Pelo direito de ser um monstro**. Artefactum, v. 1, n. 5, p. 1-14, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/127232>>. Acesso em: 24 set. 2018.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

SARDUY, Severo. **O barroco e o neobarroco**. In: MORENO, César Fernández (org.) *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCIENCE, Chico; NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Sony & BMG, 1994.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1997.

SENNET, Richard. **O Declínio do Homem Público: as Tirantias da Intimidade..** São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

_____. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro, 2010.

SILVEIRA, Juliana. **É O ARRAIÁ DA FAVELINHA!**. Jomalistas Livres, 2017. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/e-o-arraia-da-favelinha/>. Acesso em: 08 ago.2018.

SOUZA, Nádia Jane de; BRENAND, Edna Gusmão de Góes. **Ser / estar junto juvenil na contemporaneidade: um olhar de Bauman e Maffesoli**. Eliza Bachega Casadei, Mônica Rebecca Ferrari Nunes (org). In: *Comunicação, mídia e consumo*. Ano 9 vol. 9 n. 24. São Paulo, 2012.

STANDING, Guy. **O precariado: a nova classe perigosa..** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

TAVARES, Adir. **24 fatos sobre a decadência da cidade de Detroit**. In: *Jornal GGN*. Luiz Nassif online, 2013. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/24-fatos-sobre-a-decadencia-da-cidade-de-detroit>> Acesso em: 06 set. 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo. Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TESSER, Paula. **Mouvement Mangué Beat in Brasil**. *Sociétés: revue des sciences humaines et sociales*, N° 71, Paris, De Boeck, 2001.

THEOPHILO, Gabriela. **Diversão e subversão nos jogos surrealistas (França, 1924-1930)**. *Revista Anima*, Ano 3, nº 4, 2013, p. 23 - 34. Disponível em: <<http://anima.his.purio.br/media/Artigo%20%20%20GabrielaTheophilo.pdf>> Acesso em 10/02/2017.

TURNER, Victor. **From the ritual to theatre – the human seriousness of play**. New York. PAJ Publications: 1982.

KOTHANYI, Attila; VANEIGEM, Raoul. **Programa elementar do bureau de urbanismo unitário**. In: BERENSTEIN, Paola Jacques. Apologia à deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

VAINER, C.; HARVEY, D.; MARICATO, E; BRITO, F.; PESCHANSKI, J.A.; MAIOR, J.L.S.; SAKAMOTO, L.; SECCO, L.; IASI, M.L.; Mídia NINJA; DAVIS, M.; Movimento Passe Livre – São Paulo; OLIVEIRA, P.R.; ROLNIK, R.; BRAGA, R.; VIANA, S.; ZIZEK, S.; LIMA, V.A. **Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo, 1 ed., Boitempo: Carta Maior, 2013.

VIEIRA, Marcia Maria Rosa. **Fernando Pessoa e Jacques Lacan: constelações, letra e livro**. In: Em Tese, Belo Horizonte, v. 10, p. 133-138, dez. 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/3695-10517-1-PB.pdf> Acesso em 22 fev. 2017.

ZUCKER, P. **Town and Square – from the Ágora to the Village Green**. New York: Columbia University Press, 1959.

Entrevistas:

BACELAR, Rafael Lucas. **Entrevista concedida a Thálita Motta Melo**. Belo Horizonte, 13 ago. 2016.

MORAIS, Guilherme. **Entrevista concedida a Thálita Motta Melo**. Belo Horizonte, 07 dez. 2018.

BELISA, Murta. **Entrevista concedida a Thálita Motta Melo**. Belo Horizonte, 10 dez. 2018.

ANEXO I – ENTREVISTA COM BELISA MURTA

BELISA, Murta. **Entrevista concedida a Thálita Motta Melo**. Belo Horizonte, 10 dez. 2018.

THÁLITA

Sobre o surgimento da MASTERP I a no e sua relação com a contra hegemonia das boates... Como isso se deu na origem e como tem sido atualmente?

BELISA

As festas do Masterplano surgiram a partir de uma vontade de se criar uma experiência que não existia ainda na cidade, que abrangia além do estilo musical, mas também uma experiência visual. Não havia nenhum clube ou espaço que se propunha a fazer isso e muito pelo contrário, os espaços existentes carregavam na maioria das vezes políticas adversas àquelas que acreditamos. Para além do tipo de música que se tocava naquele momento, a maioria massiva dos lineups era formada apenas por homens, cis, brancos, heteronormativos - o que inclusive permitiu-se criar uma espécie de esteriótipo ao associar esse tipo de música como o tech-house (mistura de tecno com house) com esse perfil. Como forma de "atrair" mulheres para esses ambientes machistas e opressores, usavam o artifício de cobrar valores diferentes nas entradas para homens e mulheres - o que posteriormente inclusive tornou-se uma prática ilegal. Por fim, cobravam-se valores altos para uma experiência que era sempre repetida e pouco estimulante.

Com desenrolar das festas que passaram a abraçar um enorme quantidade de pessoas a partir dessas outras propostas, os donos de clubes começaram a olhar para as festas de uma forma diferente. Antes o olhar era de desconhecimento e uma certa superioridade por estarem na cena a mais tempo, posteriormente passaram a ver como uma possibilidade de parceria. As conversas vieram com a demanda das festas que aconteciam na rua, e em lugares não pré-destinados a isso, por lugares com uma estrutura já pronta, o

que facilitava a produção e diminuía os custos. Ao mesmo tempo que os clubes se interessavam pela renovação do público e do tipo de som tocado. Essa união de interesses fez com que algumas das festas, principalmente as menores ou mais despretensiosas, passassem a acontecer nos clubes. Para elas acontecerem, foram necessários alguns acordos: a produção geralmente é de alguém do coletivo, com lineups montados levando em consideração as questões de gênero levantadas pelo coletivo e os preços são mais baixos. A experiência de clube não substitui a experiência das outras festas fora dele, e mesmo estando saturada, essa passou a ser uma solução para as festas menores.

THÁLITA

Sobre a ocupação festiva de rua. É possível estabelecer um vínculo de influência a partir da Praia da Estação? Como os discursos se contaminam (já que são festas que se dão também na rua, contra a burocratização do poder público, conformam *communitas*, confluem em alguns eventos, etc...)?

BELISA

Sem dúvida a Praia da Estação é uma grande influência pro Masterplano e pra outras ocupações festivas de rua. Acho que foi um momento importante no imaginário da cidade de entender que as pessoas poderiam usar o espaço como quisessem e reivindicar o que acreditam. A partir do momento que isso está normalizado como uma prática, outros grupos também se sentem mais confortáveis de atuar neste sentido. Com o Masterplano as ocupações na rua começaram por outras razões, que era a ausência de um espaço que abrigava o tipo de experiência que tínhamos vontade de ter. Como consequência da vivência das ocupações na rua, a própria também se tornou uma questão essencial na nossa atuação, pois experienciamos os problemas associados ao espaço público e a burocratização para o seu uso.

THÁLITA

Como são inseridas as pautas LGBT e feministas na MASTERPlano? Existem recortes de classe?

BELISA

As pautas LGBT e feministas são bastante latentes nas nossas ações uma vez que a maior parte do coletivo LGBT e metade são mulheres. Dessa forma é uma questão que sempre levamos em conta com quem trabalhamos, para além das escolhas de quem tocam nos lineups das festas, é um desejo do nosso coletivo inserir minorias sociais dentro das nossas ações, como mulheres, pessoas negras, LGBT's. Esses indivíduos geralmente não tem acesso ao mercado de trabalho formal e, por isso, por meio da festa podemos contratá-las e dar uma oportunidade para trabalhar.

Sobre questão de recorte de classes nós percebemos que ainda temos muitos privilégios perante a grande parte do nosso público. Mas não há um consenso sobre esse tema, até porque dentro do próprio coletivo há diferenças. Tentamos sempre diversificar os estilos das festas em relação aos valores de entrada, oferecer a oportunidade de comprar antecipadamente por valores menores ou se uma festa chegar a ser um valor mais elevado, tentamos fazer com que a próxima seja mais barata. Além disso, no caso das festas mais caras, também tentamos aproximar das pessoas que sabemos que não tem como pagarem e oferecer descontos, ingressos gratuitos ou as vezes até algum trabalho.

THÁLITA

Você pode falar um pouco sobre a MIKATRETA, como ela surge, a proposta, como é produzida, como se relaciona com o carnaval, etc...?

BELISA

A Mikatrete surge da vontade de se criar uma experiência híbrida da alegria e espontaneidade do Carnaval com os sons e a cultura clubber. No ano de 2016 foram chamados alguns amigos de coletivos de música eletrônica de outras cidades para virem a Belo Horizonte no Carnaval com a intenção de se fazer festas gratuitas na rua. Neste primeiro ano foram dois dias de festas, uma abaixo do Mercado Novo e outra no Bonfim com cerca de 10 coletivos de cerca de três

idades diferentes. A experiência de varar a noite e se conectar com tantas pessoas, permitindo ouvir sons que não se conheciam antes no meio de muito glitter foi especial, o suficiente para nos próximos anos virem muito mais pessoas. Até hoje a Mikatreta foi pré produzida pelo pessoal dos coletivos de Belo Horizonte e durante os dias do Carnaval há uma divisão de tarefas entre aqueles que vem para participar. Cada um participa da sua maneira, desde produtores de eventos, live performances, discotecagens, apresentações de projeção, performance, etc. Não há remuneração, cada pessoa que participa banca sua própria presença e ajuda como puder, as casas dos residentes de Belo Horizonte geralmente se enchem de pessoas de outras cidades. A programação do Carnaval passa a ser atualizada a cada hora, uma vez que entre os eventos principais, os agrupamentos vão se auto programando e criando novas atividades para fazer e se encontrar. Para mim o mais rico disso tudo é a quantidade de pessoas, sons e núcleos incríveis que acabam se conhecendo e depois ao longo do ano fortalecem essas relações de intercâmbio pelo Brasil.

ANEXO II - Entrevista – Raphael Lucas Bacelar

BACELAR, Rafael Lucas. Entrevista concedida a Thálita Motta Melo. Belo Horizonte, 13 ago. 2016.

[Sobre a Todo Deseo]

RAFAEL

A gente surgiu em 2013 com o projeto de conclusão da federal. E eu queria fazer alguma coisa que rompesse com as barreiras dentro da universidade, não queria que fosse na universidade, não queria que fosse dentro do teatro. Então desde já a gente inicia um projeto que queria romper com a estrutura clássica do teatro. Nada muito novo, né se a gente pega as experiências das décadas de 60... Então qual era a minha questão? Era trazer pra cena a temática trans. Então...como um processo de pesquisa a gente foi até essas figuras [...] Eu queria fazer um espetáculo que fosse um espetáculo-festa. Então o *No soy un maricón*, a gente intitula como um espetáculo-festa. Porque a gente foi atrás das meninas. E a minha tentativa era de analisar a performatividade de gênero e a performance. Aí eu fui atrás de casas de shows, onde seria mais possível né? São poucas as artistas travestis e transexuais que trabalham com rua ou que trabalham com performance aqui em Bh fora do limite da casa de shows. Daí fomos até elas e surgiu um termo dentro da pesquisa que era cena travesti. Que era a tentativa de analisar se existia dentro dessa espécie de criação algo que fosse específico desse tipo de fazer teatral, de fazer artístico. Aí a gente identificou uma série de coisas e tentou fazer essa aproximação entre a performatividade de gênero no sentido dessas teorias que vão analisar o gênero como construção social, política; o corpo como transformação e a performance que também traz esse lugar da vida, arte e vida friccionados. E aí surgiu o espetáculo *No soy un maricón*, o espetáculo festa. E por que uma festa? Primeiro porque a gente ia fazer *pocket shows*, porque tem a ver com a estrutura da cena travesti, as meninas fazem *pocket show* nessas casas de show. E como eram 4 a gente perguntou qual seria essa estratégia nossa pra que o público não parasse, que o espetáculo não parasse pra que a gente trocasse de roupa, trocasse as coisas...e a gente não queria pensar algo e nem queria que fosse

teatro direto, reto, com essa estrutura...e aí veio a festa. A festa ela vem porque a gente precisava desse contorno e porque a festa de alguma forma aproximava as pessoas com a temática por causa da DJ confusa. A gente cria essa DJ Confusa que é essa figura que vai fazer a discotecagem, vai dizer frases, vai fazer manifestos durante esses momentos em que a gente não tá em cena e, porque de alguma forma no nosso espetáculo-festa as pessoas não ficam sentadas e elas colocam o corpo delas como ativador do processo dessa estrutura espetacular. Então não é só a gente que tá ali colocando nosso corpo, traduzindo toda essa poética, essa temática. As pessoas também estão com a gente no sentido de que elas fazem a festa. Então a gente traz o espetáculo, a gente traz os *show pockets* e a festa é com as pessoas, então de alguma forma a gente já une artista e público. Então o público passa a não ser passivo e ele é ativador de todo esse sistema. Quase como o espectador do Boal (!?) Em que eles se colocam, eles se manifestam, o corpo tá presente... É mais fácil de atravessar essas pessoas com os *pockets*, porque eles também são festivos...a gente dança, a gente dupla. O espetáculo é todo dublado. E aí é isso, a gente já define aí o nosso campo de pesquisa que é o campo em que a gente vai tentar lidar com a performatividade de gênero, com a performance, o lugar do teatro e o lugar da explosão desse espaço teatral convencional. A gente já chegou a fazer dentro de teatro, mas o público tinha a liberdade de entrar dentro da cena. Por exemplo, quando a gente fez na Ceschiatti, as pessoas ficam sentadas pra assistir porque elas tinham que ficar porque o teatro obrigatoriamente pediu pra que a gente fizesse isso. Mas nas trocas a gente convidava as pessoas a invadirem o palco e fazer daquilo ali uma espécie de boatezinha. Mas a ideia do Maricon ainda que seja encenado num espaço fechado (não precisa ser, a gente já fez em lugares abertos), mas necessariamente o público precisava participar desse momento que é um momento de festa. Mas aí depois de muita discussão a gente foi perceber uma coisa muito real da vivência travesti e trans...que é que as meninas não ocupam o espaço da manhã e da tarde. E se elas ocupam é mais centrado nos bairros, nas suas comunidades...elas tem ali uma trajetória curta. Elas tão de fato na noite...porque 95% das travestis trabalham com prostituição. Se a gente for pensar isso num nível macro...é muita gente, muitas meninas vão só trabalhar com prostituição ou com trabalhos

menores...cabeleireira, *telemarketing*...empregos que não tem a figura dela ali exposta, empregos que não tem esse corpo presente.

E depois de muita discussão a gente falou: gente, o nosso trabalho precisa ser maior. Pra que a gente faça com que as meninas não fiquem só a noite, a gente precisa trazer elas – não trazer no sentido que elas não estejam – mas artisticamente poder ampliar a possibilidade de relação delas com o espaço da manhã e da tarde. Aí a gente pensou em fazer alguma coisa de manhã ou de tarde. A gente criou o chá das primas, que foi um encontro que a gente convidava as pessoas pra irem na praça Floriano Peixoto, pra fazer um chá e ficar conversando sobre a temática...aí foram algumas pessoas e no chá a gente levou café, levou biscoito, e ficava ali conversando sobre as nossas vidas, sobre as nossas experiências LGBTQI's né. É...e aí dentre as nossas conversas, a gente falou “vamo fazer uma ação em conjunto”, porque a nossa ideia era, não só conversar sobre, mas decidir em conjunto com aquelas pessoas que estavam ali, uma ação que a gente pudesse fazer compartilhada e participativa. E aí depois de muita conversa veio a gaymada, que não é um jogo que a gente inventou. A gente não tem, gente não consegue definir historicamente quando começou. A gaymada ela acontece, mas num dos vídeos do YouTube a gente tem aí uma data de que isso já deve ter acontecido há pelo menos 10 anos atrás, acho que no nordeste. E aí a gente falou: “nó, que massa, vamo fazer então um campeonato de gaymada”. Ao invés de ser só um treinamentozinho... como a gente é um grupo de teatro, uma cia de teatro, então não pode ser só isso. Vamo criar uma estrutura onde as pessoas possam participar de novo de uma performance coletiva, colaborativa e participativa, assim como é em *No soy un maricón*, só que dessa vez mais efetiva. Porque a gente criou uma estrutura em que a gente só e simplesmente coordena, media a ação. Então a gente tem ali a juíza, a gente tem ali as *teen leaders*, a gente tem a discotecagem da Dj Confusa. E quem faz de fato são as pessoas, são 8 times, 64 pessoas participam dessa brincadeira. Todas as vezes 64 pessoas participam. A gente poderia fazer isso numa quadra, a gente poderia fazer isso num lugar fechado...mas a ideia de gente friccionar tanto, se a gente for pegar a realidade de belo horizonte a gente ve que as ocupações de rua já acontece já tem muito tempo, aí filhos das ocupações a gente falou vamos ocupar também e vamos ocupar uma praça.

Como a gente havia feito o chá das primas na Floriano Peixoto a gente falou: então vamos pra praça Floriano Peixoto. A gente vai ocupar ou a gente vai pagar as tarifas. A gente não, a gente vai fazer uma manifestação. E manifestação não precisa. [...] Como a gente acredita que a gaymada além de ser uma ocupação pública ela é uma manifestação artística e política a gente decidiu que não, só se muito necessário que a gente vai fazer isso [ceder às burocracias da prefeitura].

O fato da gente pensar também essa ocupação num espaço público e de ter pensado as primeiras *gaymadas*, porque depois a gente, a gente já tem 10 edições da gaymada, desde julho de 2015. A gente pensou numa praça, e a gente pensou na Floriano Peixoto porque ela é extremamente heterogênea, você tem morador de rua, uma população jovem, você vê família, você vê casais heterossexuais, vez em quando você vê casais homo, lésbico, trans...trans não! (risos) trans ali não existe, eu morava ao lado da praça Floriano Peixoto e nunca vi.

Então tinha isso também, além de ocupar, além de deslocar corporalmente e poeticamente essas meninas nos espaços em que ela estão e trazer pra convivência entre as pessoas que estão na gaymada, a gente tinha pra além disso que eram as pessoas que transitavam ali. É uma praça muito ocupada no final de semana, é uma praça muito lotada no final de semana, então de alguma forma a gente forçava. É real que a gente por ser uma ocupação e, por ser uma ocupação desse tipo, a gente de alguma forma força essa convivência. Se as pessoas não querem a gente vai forçar um pouco essa convivência e a gente não vai fazer uma convivência de enfrentamento...como por exemplo, numa manifestação em que se enfrenta com cartazes em que vai pra cima em que cê vai lutar, a gente faz isso, a gente levanta cartaz, a gente levanta bandeira, a gente faz manifestos, a gente enfrenta de alguma forma a polícia. Por exemplo a polícia fica do lado e a gente fica falando “marcha da maconha”, a gente usa frase como por exemplo, “quem tem seda? ”, “dá maconha pra juíza”. Que são coisas que não necessariamente elas acontecem realmente, mas de alguma forma a gente fricciona as pessoas que tã do lado de fora também, a gente

convida as pessoas que tã passando por aquele lugar, só que na brincadeira...aí a gente dá o pulo do gato, por que a brincadeira ela vai fazer o que? Vai criar outros mundos, vai te colocar no lugar do lúdico e quando a gente brinca, quando a gente realmente tá brincando, a gente esquece do preconceito, você esquece algumas amarras e te trazem pruma relação do real ali, você tá do lado da pessoa.

E o que é lindo na gaymada...os times, por exemplo, os times são pessoas que chegam ali e querem brincar, então tem time que cê vê mulher, cê vê trans, cê vê gordo, cê vê negro, cê vê magro, cê vê... gente mais velha, gente mais nova, as pessoas que vão pra assistir levam as suas famílias... senhoras, idosos, sabe? Criança... muita criança vai e fica chocada. A gente acha que brincar...até hj a gente tem essa coisa que brincar é pra criança e não né?...tem um documentário lindo que chama Tarja Branca, que foi muito importante no processo de pensar a gaymada, que é isso assim, tem uma das mulheres que fala que a brincadeira... ela vai trabalhar com os domínios do tempo, do espaço e da criação. Então naquele tempo tá todo mundo junto naquele espaço criando em conjunto. O que a gente não sabe, o que a gente sabe é que é só um campeonato mas acontece tanto coisa, mas tanta coisa... que escapa né? De fato...

E aí a estrutura da gaymada a gente coloca ela nesse lugar né? A gente apresenta a gaymada, a gente já de cara deixa claro que esse é um movimento de contestação, de pensar políticas sociais de convivência e de trazer à tona essas opressões que a gente vive. Então a gente já chega levantando as bandeiras, então a gente levanta bandeira interssex, bandeira feminista, bandeira trans, LGBT e bandeiras Fora Lacerda, Fora Temer que é a bandeira da gaymada, o estandarte da gaymada.

Então a gente de cara já deixa claro: isso aqui é um jogo político. Isso aqui além de uma brincadeira principalmente é um jogo político, então você que está aqui do nosso aqui do lado já sabe que vai ser um jogo político. E aí a estrutura a gente não só brinca, aí a gente traz a música e a música é criada a partir de um repertório político também... as músicas que a gente solta são músicas políticas, tem muita Elza, muito *Calle 13*...tem umas músicas que vão falar bicha preta

pobre, anarcofunk...então sempre tem também uma mediação sonora que traz também pra esse jogo e aí a gente volta com a estrutura do “Maricon” que é a estrutura da festa.

A gaymada além de ser uma brincadeira, além de ser um jogo, além de ser da ordem do político, da ordem do manifestativo, a gente também traz o lugar da festa. As pessoas que tão ali elas vão beber, elas podem fumar, elas podem dançar. Sempre que acaba a gaymada -- a gente brinc né? a gaymada não acaba ela vira uma LGBtrônica – porque depois de tudo aquilo ali a gente ainda incorpora essa felicidade, esse desprendimento da alegria a partir da festa...quem não jogou vai poder brincar, vai poder dançar, vai poder curtir aquele momento ali que é o momento de confraternização depois do jogo, é uma espécie de carnaval depois da gaymada né?, a gaymada ela é extremamente “carnavandalizada”. E a gente também incentiva esse lugar da montaria, que eu acho que é um lugar muito interessante que Belo Horizonte já vem vivendo aí já tem um tempo né? Cada vez mais, quando a gente começou a Toda Deseo não tinha essa proliferação toda, né? E a gente incentivava muito as bichas as mulheres a montarem, as trans, né?

THÁLITA

E vocês definem essa montagem como *drag* ou tem outra...

RAFAEL

A gente não é drag...a gente deixa claro, nós somos atores e performers, não somos transformistas, apesar que as pessoas podem ler, mas a gente deixa claro que a gente é ator, até porque é muito importante pra gente se definir dessa forma e deixar claro porque, por exemplo, a gente convive com a Cristal (Lopes)... então quem tá olhando ali principalmente quando a gente faz sem barba, o Maricon, por exemplo, ele é feito sem barba, as pessoas que não nos conhecem, que foram pegadas de surpresa...elas foram lá pra ver e elas não sabem talvez se são atores ou travestis, a gente tenta deixar -- a gente deixa claro -- porque existe esse momento da desmontagem. É o momento da desmontagem que vai me diferenciar radicalmente, efetivamente da Cristal, por exemplo, porque quando eu vou embora, eu vou pegar o meu ônibus... a gente

sai muito montado, a gente sai da minha casa montado e volta pra cá montado, mas não é sempre no universo das *drags queens*, e que há uma diferença e essa diferença precisa ser deixada clara, porque a cristal vive esse lugar da transformação...não, eu não gosto dessa palavra “transformação” porque fica parecendo que em algum momento ela se transforma... esse lugar da realidade dela, esse lugar do real que é essa vida Cristal Lopes, uma vida de travesti.

A gente incentiva esse lugar da montaria, porque a gente acredita que esse dispositivo da montaria é um dispositivo político, né? Porque você consegue passar....a gente teve né? Eu participei do primeiro bloco da bicicletinha *dragrace*...e aí foi muito lindo, quando eu vi, cê via aqueles homens e aquelas mulheres passando por uma experiência que é uma experiência do corpo, que é quando você coloca seu próprio corpo como plataforma discursiva. Que é quando por exemplo, que é esse processo né? Cê passa pela experiência de se colocar no lugar do outro né? Do feminino, do estranho, do queer e passar por essa experiência é muito importante.

Todas as pessoas que jogam a *gaymada* -- o mais lindo -- é que as pessoas passam pela experiência, que é uma experiência de troca, uma experiência de opressão, porque a queimada na escola era um jogo de pessoas oprimidos...mulheres, que aí eu nem preciso dizer, sempre sofreram opressão... nunca foi um jogo real de escola, ele era sempre marginalizado, quem não jogava vôlei, não jogava futebol...jogava peteca e... queimada. E homens não jogavam queimada. Eram poucos os homens que jogavam queimada. Em todas as experiências, no chá das primas foi interessante ver, que era uma realidade comum a todo mundo, que eram as bichas que jogavam, as sapatonas, as mulheres e vez em quando um homem mais aberto, porque era divertido de brincar...então de alguma forma é um jogo de oprimidos e a experiência de se colocar ali junto com pessoas oprimidas, de colocar Cristal pra fazer a “fechação”, de olhar praquela mulher negra, travesti, de dar voz pra ela, deixar... a primeira *gaymada* foi linda, a cristal dublou “*Freedom*”... nossa, o vídeo disso é a coisa mais linda do mundo! Porque as famílias, as crianças, batendo palma e sorrindo até a orelha, de tipo: “olha que lindo, olha que lindo”, mostrando que travesti não é só o lugar da prostituição, as meninas também fazem outras coisas, elas convivem com o mundo...

Então na gaymada você tem a experiência do queer, do trans, cê tem uma experiência política, de um teatro mais anar... não um teatro anarquista, mas a gente tem esse teatro de enfrentamento, no sentido de levar pra rua na tora e fazer com que aquilo aconteça na tora. Nunca aconteceu, nunca aconteceu de polícia barrar, de agressão física... já houveram algumas opressões, mas são opressões por exemplo, na última *gaymada*... tinha um cara atrapalhando... ele ia pra cima, ele metia a mão na bola eu fui lá e conversei com ele: mano, que isso? Isso é egoísmo seu, olha isso aqui, tem 500 pessoas assistindo, tem 64 pessoas jogando, né possível que cê acha que você pode destruir com isso tudo. Aí foi mais difícil, mas teve um momento que foi lindo que o Davidson puxou uma vaia, que o Davidson falou: “olha não é possível, eu vou te vaiar”, e na hora que todo mundo vaiou ele, ele entendeu que aquilo ali era um acontecimento de partilha. E que tava todo mundo partilhando e compartilhando da mesma realidade. Ninguém foi ao contrário, ninguém falou “a gente tá oprimindo ele”. Porque ficou claro que ali não era um espaço de opressão. Então cê tem ali essa ideia da emancipação do sujeito, desse sujeito que cê coloca ali e deixa se levar pela brincadeira.

ANEXO II – Entrevista com Guilherme Morais

MORAIS, Guilherme. Entrevista concedida a Thálita Motta Melo. Belo Horizonte, 07 dez. 2018

AUDIO 1

16MIN

THÁLITA

Uma noção que eu desenvolvi no mestrado que é de corpo em festa, e pensar a potência política desse corpo em festa. Aí eu to trazendo os duelos por exemplo, o Duelo de Vogue e o Duelo de Mcs e o Duelo de Passinhos como um bloco de jogos performativos. São como se fossem novas ágoras, o jeito que as pessoas têm de debater. São corpos muito específicos tomando lugar em lugares muito específicos, que são centros, periferias, enfim se mostrando e se jogando ali. Em uma parte eu to falando dos jogos híbridos, pra mim uma das coisas mais legais ao participar foi quando vocês fizeram o Duelo de Vogue junto com o Duelo de Mcs e ai eu queria que você falasse como que surgiu a coisa toda aí.

GUILHERME

É, nossa tem muita coisa mesmo, e eu acho mesmo que tem muito a ver com a Praia da Estação, não como um evento em si mas como movimento, né? Quando começou eu nao tava aqui, mas aí quando eu cheguei já tava rolando e quando eu cheguei eu já achei Belo Horizonte muito diferente porque tinha o carnaval. Eu cheguei em 2011 que eu tava morando na Argentina. Lá eu já tava vendo “tararara” e vim mas quando eu vim ja tava rolando a Praia da Estação, o carnaval de rua, mas eu também vi uma reverberação nos grupos de teatro que era uma coisa assim quando eu saí de Belo Horizonte, era cada um na sua sede, aquela coisa da estreia então! Era a coisa do segredo, do sei lá era, um outro rolê mesmo. Os grupos ficavam cada um na sua sede. Eu lembro que antes tinha o movimento dos teatros de grupo, que eram alguns grupos de pesquisa de Belo Horizonte que montavam um festival... uns encontros e ai debatia a linha de pesquisa de cada um e tinha a mostra de trabalho, mas era esse o único

momento que a gente compartilhava, dividia. Era aquela coisa para os mesmos, ao mesmo tempo tinha isso só e depois, quando eu cheguei, eu senti que os grupos tinham uma coisa mais...tambem logico q a nova geração trouxe isso muito, você trabalha com o grupo tal e trabalha com o outro e o outro e o outro na minha época era: “não eu era do multimedia” e só ficava lá 24 horas e “tararara” e quase que... não é que não podia, era quase que uma perda de energia se você fizesse outra coisa. Era um outro pensamento mesmo e aí quando eu cheguei de volta com esse movimento da Praia, com o movimento do carnaval de rua, aí já se misturou tudo né? Não tem mais o meu ou o seu já tava todo mundo assim “vamo fazer vamos fazer vamos fazer” e aí eu senti “nossa a cidade tá vivíssima!” Que alegria! Que alegria! Ta viva e tá ocupando e ta se misturando e isso eu fiquei assim, no agora, eu quero ficar aqui! Nó é bom demais aqui! É o meu lugar eu me encontrei,encontrei de novo com a cidade, e aí a gente começou a fazer... a pensar a rádio, que era uma rádio que era transitada ou seja ela não tinha um lugar, ela era virtual ao mesmo tempo cada dia ela acontecia num lugar diferente, era um bar ou um centro cultural... o CineHorto a gente usou muito, e era onde a gente chamava outras pessoas. Diretores de teatro, cineastas, gente! Daí não tinha uma linha e a gente entrevistava elas nesse lugar sabe? A gente tá já num lugar aberto. Falamos sobre essas questões, principalmente da outra geração, como elas viam esse movimento e tal e nao sei foi muito legal. A gente chamava de rádio, que era uma rádio pirata sem lugar virtual e aí no último dia do ano eu falei assim “ah a gente precisa de fazer uma festa!” Era eu, Marina Viana e Morgana Marla que é essa minha amiga que eu fiquei na casa dela agora em sagi ela é estilista e a Marina Viana que é dramaturga e atriz. E aí montei o Duelo de Vogue que era uma coisa que eu sempre quis ver ao vivo.

THÁLITA

E foi da rádio que começou, e a rádio chamava dengue?

GUILHERME

Chamava Miss Dengue a rádio.

THÁLITA

Eu achava que dengue era por causa do Duelo de Vogue

GUILHERME

Não, veio da rádio, aí fizemos a festa e a festa chamava Dengue, e é por causa da rádio que já chamava Miss Dengue. E aí o nome tem a ver que a gente queria que é essa coisa da rádio da voz e “tararara” a gente pensou nos nomes... que a gente é muito brega né? Então os nomes da década de noventa e quem tinha a (nao entendi) de voz e quem não tinha. E a primeira grande falante era a Xuxa né? Que tinha televisão e “tarara”. Fez a história de todas nós né? Da nossa geração e aí como que da voz pra quem nunca teve e a gente pensou no (nao entendi) e no dengue que tavam lá circulando e aquele negócio todo, mas que ninguém nunca ouviu falar né não? Falei “então a gente tem que dar falar da minoria”. Então a gente tem que falar dos não protagonistas e aí ficou. E a gente pegou e falou: então vamos colocar “Miss Dengue” pra já chamar pra cima. E aí a festa chama só “Dengue” pra não misturar com a rádio, mas aí depois acabou que a rádio acabou e aí ficou só a festa, mas ai nas primeiras festas a gente fazia a rádio e depois o pau comia. Era meio que entrevista “tararara”, contava os bafão, que é o que eu faço agora no microfone de Mc. Só que antes era nesse lugar da rádio né? Essa coisa do comentário pedir música.

THÁLITA

Isso era que ano?

GUILHERME

2013, 2012, isso. Aí a primeira dengue foi 2013, 2014 quando a gente voltou em fevereiro, aí ja nao tinha mais a rádio. Ou se teve a gente fez um programa, acho que a gente fez tipo festa junina com o CineHorto, que a gente fez... aaah lembrei! Que aí começou a ter o movimento Corredor Cultural debaixo do Viaduto e aí a rádio puxou a “Formação de Quadrilha” que era... a gente chamou as meninas do bloco da Lira Ribas, que chama Corte Devassa, mas abrimos pra

todo mundo. E aí a gente fez uma formação de quadrilha né? Que era aquele momento que a gente era marginal, que saía assim no jornal “os marginais anárquicos”. Então vamos fazer a formação de quadrilha e aí a gente fez no Corredor Cultural o programa da rádio e narrava a quadrilha e tal. E aí legal... aí fizemos a Dengue, aí virou um movimento super legal, mas também super quase que virou um gueto em si ao mesmo tempo, sabe? Ao mesmo tempo que ia assim muita gente de fora dos curiosos irem, mas eles iam com um olhar meio que de zoológico também, sabe? Então sempre rolava uns comentários e tal...

THÁLITA

Como que era o formato da festa?

GUILHERME

Já começa meia noite o Duelo, premiação, e depois duas e meia, festa...pau comendo! Sempre toda festa tinha um tema né? Então, por exemplo, no mês de Maio que era o mês das noivas... aí a gente fez o casamento na rua lá na porta da gruta... aí a gente foi, batizou todo mundo. Quem quisesse casar com quantas pessoas quisessem. Teve vários, vários, vários que tava difícil lembrar agora [temas]. Teve festa junina, teve gótico, mas mesmo assim eu sentia falta de juntar com outras turmas mesmo sabe assim? Eu falei: gente a gente tá falando de minoria porque que vai ficar falando cada um da sua né? Quando ao mesmo tempo a gente fala de todas, mas é que é claro que a gente fala pra gente também né? Então como que a gente pode chegar... como que você pode vir aqui e falar pra esses nossos aqui, a gente ir aí e falar pros seus aí e... aí juntar com o Duelo de Mc foi sempre uma conversa longa, porque os meninos toparam de primeira, mas eles nunca sabiam como que a gente ia fazer. Que eles queriam a primeira ideia era fazer primeiro o Duelo de Vogue, depois o Duelo de Mcs e esse era um negócio que eu nunca quis fazer na vida. Eu falava !não gente a gente tem que aprender a fazer junto né? Vamo errar... pode ser ruim...pode ser que as turmas não se conversem, mas é isso um desafio... nós vão ter que fazer”. Aí passou mês, eu falei “ah então nós vamo fazer o seguinte: o rapper vai fazer dupla com um bailarino... que aí que vai ser o negócio!” Primeiro que eles vão

ter que conversar...se conhecer né? Aí vai misturar mesmo a turma e aí ao invés “deu” cantar contra o outro rapper, eu vou cantar pela primeira vez a favor de quem tá dançando. Então agora eu nao vou te destruir... eu tenho que cantar pra fazer essa dança crescer e essa dança vai me dar movimento pra eu conseguir fazer a rima... e eles “noooooossa aí sim! Legal demais” e virou tudo. Eu acho que é isso que tem que fazer. “Mas tem que convencer os meninos a fazer isso, cê convence?” Eu falei “ó, agora!” Aí conversamo... conversamo... alguns sim alguns não. Aí tipo a primeira vez foi um grupo meio fechado assim... então a gente conseguiu pedir “pelo amor de Deus” ...aí foram seis do Duelo de Mcs, mas que toparam e que depois falaram “nossa isso é muito legal, nunca pensei o rap nesse lugar” e as meninas da dança também, pela primeira vez começaram a ouvir né? Então foi muitio legal!

THÁLITA

“Ouvir” cê diz o rap?

GUILHERME

É né? De dialogar com o que tá sendo dito ali e não concentrar na minha performance que eu ensaiei né? Então eu acho que eu e os meninos do Duelo de Mc ficamo assim “nossa tem um balacobaco ai ai!” Depois a gente fez mais 3 vezes e esse do primeiro eu acho que foi um momento mágico porque realmente...misturasse tudo né? Que eu já conhecia os moradores de rua dali e então eles já chegaram assim...

THÁLITA

Foi aonde?

GUILHERME

A gente ia fazer debaixo do Viaduto Santa Tereza só que aí já chegou lá... tava sendo ocupado pelo Quarteirão do Soul e a gente falou: “gente vamo fazer todo mundo junto!” Ue ue nao sei o que lá Quarteirão do Soul... aí o Quarteirão do Soul falou “ah muito legal mas é pq a gente já tá todo esquematizado se tivesse

falado antes a gente podia tentar"... aí esse foi um *approach* que a gente tentou depois e não deu certo. Não deu certo assim... eles não falaram 'não' eles falaram "vaaaamo vaaaao" e aí ficou nesse "vamo vamo" mas aí vieram todos moradores de rua e eles dançaram fizeram desfile, deram um show e foi maravilhoso. Foi maravilhoso esse dia, foi um acontecimento, um acontecimento que ia de tudo errado aí a gente fez num buteco. Um quarteirão pra dentro da Aarão Reis em frente uma banca de revista que a gente ficou...entre a banca de revista e o ponto de ônibus. Abrimos umas caixas de papelão que a gente achou na hora. Zipamo a fita, o dono do bar falou "pode colocar música aí" e o pau comeu e foi muito legal. Aí depois a gente fez em cima do viaduto no FIT e aí e também legal demais e aí eu sempre quis juntar com os meninos do passinho só que os menino do passinho eles são menor de idade... então também não dá pra trazer... eles ficavam sempre naquele negócio como é que vai fazer? Aí eu falei não vão fazer um de dia na rua, mas também como que leva os menino na rua? Eu falei "não então nós vamo!" Subi...vamo fazer lá no Lá da favelinha, porque não? Aí falou assim "uai ce vai mesmo?" Aí eu falei "uai claro nois vai todo mundo aí". Fizemo a festa junina com eles e aí vieram todas as crianças viadas do morro inteiro e deram um show, assim que era. Tinha um menino que eu nunca vou esquecer ele ele já tem uns 16 anos... assim ele tava de terno, um ferro de passar e uma boneca e ele começou passando ferro na boneca, depois ele jogou a boneca pra cima pegou o boneco passou o paletó... na hora que ele abriu ele tinha um sutiã desse tamanho, devia ser da avó que ele pegou...sei lá de quem, sabe? E eu "aaaahh taa sensualizou com o ferro passou o ferro" falei com ela "miga cê fez tudo ate questão de aborto a senhora ta maravilhosa" e ela "ó tá cê acha o que sabe assim?" E eu falei assim "noooossa precisamos estar atentos nessas crianças elas estão nos dando um banho"... assim mas essa coisa do corpo né? Sem ter que falar elas já pegaram todos os códigos de casa mesmo né? Tipo ferro da avó, o sutiã era da mãe...

THÁLITA

Eles fizeram no Lá da favelinha?

GUILHERME

Fizeram na rua num bairro Lá na favelinha [aglomerado da serra]

THÁLITA

Mas no centro cultural?

GUILHERME

Isso isso que aí a gente fechou o quarteirão e aí depois junto com os menino do passinho tudo junto e fez um grande duelo

THÁLITA

Então foi Duelo de Passinho, Duelo de Mcs e Duelo de Vogue ou só...

GUILHERME

Isso Duelo de Mcs nao foi, mas foram os menino fizeram sem duelar, fizeram o rap pra nós né? Que a gente chama de chant que é “taraarara” e aí porque depois tinha que ter a festa junina, a formação de quadrilha e também foi muito legaaal muuuuito legaaaal principalmente por causa das crianças que era pra mim...era a grande surpresa assim e o mais lindo de tudo era ver as mães que viram as crianças pela primeira vez assim... nesse lugar né? Que estávamos todas lá montadíssimas e batendo palma gritando “vai viado” e as mães assim “nossa isso é muito lindo isso é libertador’ e “tarara” e eu falei assim “nossa gente que incrível que incrível que incrível” porque também tava no lugar dessa coisa performático, show né? Que eu acho que as mães valorizam esse lugar, elas falam “nossa ele é artista mesmo esse menino é artista” sabe essa coisa do “meu menino é artista”? Então foi muito legal e a gente voltou esse ano, fizemos de novo uma festa junina e os meninos já foram...

THÁLITA

Então a “formação de quadrilha” foi disso... eu achava que era do Duelo de passinho... eu achava que era do Lá da favelinha... então foi do encontro

GUILHERME

Da junção...é, não, mas eu acho que um ano antes eles tinham feito a quadrilha acho sim não acho que foi o primeiro não, tô falando bobagem... ainda bem que você...

[CORTA]

AUDIO 2

31MIN / 44SEG

GUILHERME

E ainda tinha a história porque a prefeitura não tinha liberado que fecha a rua. Aí quem fechô a rua foi os menino do tráfico e aí gerou uma tensão ali nossa! E aí o cara fala “não mas isso aí é normal é eles que manda aqui preocupa nao, vai dar tudo certo, nao vao pedir nada em troca” aí eu perguntei “mas eles tão sabendo que vai subir um tanto de bicha de travesti aqui aqui em cima?” E eles “não eles tão sabendo que vai ser uma festa daquelas”... enfim deu tudo certo

THÁLITA

Então não teve nenhum conflito por conta da galera ser gay

GUILHERME

Não nenhum, nenhum! Na verdade foi assim muito muito aberto e eu tenho percebido cada vez mais a periferia, ela é muito mais aberta do que o centro. Assim mesmo! Eu lembro que o Transa quando a gente ganhou o Cena Música/ Cena Minas que a gente fez periferia né? Com o espetáculo, a gente foi primeiro foi em lindeia regina e quando a gente chegou a gente já via assim que um quarteirão... um culto por quarteirão e aí nesse momento o Henrique Limadre, sabe do 171? Ele era diretor desse centro cultural aí... ele já tinha falado não, “aqui bem nao vai da ninguém”, mas tinha um grupo de funk de travestis que aí

a gente tentou comunicar com elas...elas ficaram meio assim..."taran"... aí eles vamo lá... cabou que elas mesmo não foram, mas esse dia não teve culto nenhum e toda galera dos cultos foram ver o espetáculo da capital. Aí nós trememos, eu lembro desse dia que eu peguei a Ana Luísa [Santos] e falei assim "miga vamo atravessar vai ser maravilhooso vamo atravessar libera libera"... que na verdade a gente tava com muito medo, mas que é puro preconceito nosso,mas vamo falar de gênero noóóóssa e já era uma coisa assim...a peça ela num era "a b c" sabe? Ela era totalmente abstrata, que nesse momento eu falava da translinguagem, então ela era toda cheia de camadas, sobreposições e cada um vai ter um entendimento de um nível e tal. Então quando acabou essa peça, menina, eles pediram pra sempre ter uma conversa depois...aí nós a peça também meio que não acaba né? A gente fica lá em exposição e tal e ela...cê chegou a ver? Não né

THÁLITA

Como que chamava?

GUILHERME

Trans

THÁLITA

Não

GUILHERME

E aí ela acaba com um áudio da pilha da criação do mundo e aí Deus criou o homem "tarararara" no sétimo dia "tarara" e aí eu to carregando a Ana Luísa como se eu tivesse grávida da Ana Luisa e aí eu paro... a mulher que é a Ana Luisa pare...tenho a luz né? E aí, mas é meio abstrato...e aí tem o jardim do Éden... e aí a gente mata uma pessoa e começa a tirar jujuba de dentro dela e aí a gente começa a comer jujuba e vai tocando uma experiência religiosa do Rick Glassman, aí a gente fica meio romanticismo comendo a jujuba aí mela o

corpo da pessoa e tal... termina com essa experiência religiosa. Eu falei nossa ia acabar assim com esse povo do culto... só que eles já estavam assim ó “emocionadíssimos” porque acabou com a coisa da religião e tal aí pediram pra falar... pegaram o microfone. Aí foi uma senhora, aí ela falou assim “olha primeiro eu gostaria de agradecer ‘tararar’ vocês trazerem esse lindo espetáculo” -- e se tinha uma coisa do trans é que lindo ele nao era mas enfim -- E aí era ela disse que estava muito emocionada e ela foi a primeira frase que ela falou foi assim “porque nao sei se você sabe mas todos nós aqui...” toda emocionada “todos nós aqui somos de um culto, não do mesmo, mas a gente tem umas coisas que ce trouxe hoje que a gente não fala e que hoje me deu uma vontade uma abertura de poder falar, por isso q eu tava doida pra vir porque a nossa comunidade e primeira coisa que é a primeira coisa que eu pensei agora é porque não é a minoria... né gênero ta? todo mundo “aaahhh” e ai ela falou uma coisa muito linda “porque dentro da nossa comunidade, quando eu falo comunidade do meu culto por exemplo tem várias pessoas que tem um problema, que hoje eu percebo também que não é um problema, é uma falta de comunicação”. Olha procê vê? E “tarara” e sabe e ela foi num nível que eu falei “miga vamo la proce me fala, porque ce tá maravilhosa”...ai todo mundo bateu palma pra ela. Aí chegou um professor de Educação Física da escola e falou “ah eu queria que vocês fossem fazer, poder fazer essa peça lá na escola porque os meninos precisam muito, porque eles ficam lá só ouvindo aquele funk e aquelas coisas pornograficas”... Eu falei não... mas o funk também é bom, “não mas é porque é um outro lugar, ces não falam da pornografia”... porque a gente tem um momento ali que é bem vulvavulavula falei... E aí um adolescente gritou lá do fundo: “mas todo mundo quer saber, ela é menino ou menina?” Porque ela deixou os pelos todos crescerem e tal...aí ela falou assim “O que que você acha?” Aí ele “como cê chama?” E ela “Aaaana”...“é meninaa aacertei acertei!” Ela “você que tá dizendo, eu não disse nada, eu só falei Ana”... bem mas foi um alvoroço e foi assim foi a primeira periferia que a gente foi com o espetáculo, porque antes quando a gente estreou aqui foi no Meia Ponta, então foi uma galera da dança, uma galera de performance que aí... aquela coisa falar pros nossos semelhantes, que aí o povo adora que é bem abstrato e tal mas chegando lá eu falei “gente o nível de entendimento de abertura... sabe o que falta na verdade é não, é nem a

gente ir lá, porque senão fica colonialismo né? Mas é, do primeiro, é não ter medo de dialogar e segundo, que eles têm o mesmo entendimento que nós, não é nem menor nem pior sabe? Não é que lá não tem informação. Tem e tem demais sabe? As coisas que eles falaram eu falei “nó eu devia tá anotando isso tararara aí a próxima vez que eu for falar do espetáculo eu vou falar exatamente disso”.

THÁLITA

Mas a coisa desse encontro entre hip hop / rap né o vogue e o passinho... depois ele não aconteceu mais porque...

GUILHERME

Eu esse ano, na verdade eu não fiz mais porque eu era um ano que eu já tava me preparando pra ir, só que aí foi rolando trabalho, trabalho, trabalho e eu fui ficando, ficando, ficando... que eu tava indo meio de louca, só que ai eu fui ficando assim “ah mês que vem eu vou” e acabou que eu não fiz a festa esse ano. A gente fez uma noite no museu, que foi que pediu encomendou e aí tinha um dinheiro e a gente não precisava produzir, sabe? Aí tinha um da festa junina da favelinha, que eu falei “vamo fazer”, só que acabou que eu viajei, que eu fui dançar...aí a gente ia fazer, aí da última hora achei melhor não fazer e aí voltamos agora, aí novembro a gente ia fazer com o Duelo de Mc debaixo do viaduto de novo... ia ser dia 18 só que aí o dia foi ocupado, que os menino ele não... elas ficam de olho ali, só que eles já pararam de pagar isso na prefeitura né? Só que eles meio que entram na coragem mesmo, na resistência, mais na coragem e na resistência mesmo. Então eu meio que vou junto com eles quando rola a data. Novembro não rolou a data porque eles estavam desprogramados. Isso na verdade que não rolou acho que agendas...

THÁLITA

E eu vi que ia ter acho que a ultima Dengue voces iam finalizar... como assim?

GUILHERME

Porque eu vou embora. Não vai ter a última dengue, mas por exemplo, já criou-se, tem o Bh Vogue Fever que é internacional, mas também tem dois movimentos que tá começando. Um é no CRJ mesmo... que é treino aberto de vogue especificamente e aí os meninos criaram uma outra festa que chama kick ball não kick fest kick kick kick chama kick e nela acontece o Duelo de Vogue... e aí a gente tá querendo meio que injetar forças pra essa festa acontecer entendeu? Que aí ela é feita pelas pessoas do vogue sabe? não é de novo eu que gostei e peguei e falei “vamo lá vamo fazer gente!”

Ó legal demais! Tipo aqui no Brasil o vogue veio dentro da cultura do hip hop já né? Mas aí tipo agora que o vogue tá nacionalmente conhecido... antigamente tipo as meninas que podiam estar no hip hop ou seja dentro de qualquer técnica, elas tinham que se vestir igual aos homens sabe? Um calção, um boné, um blusão, sabe? Tinha um uniforme da cultura... você fazia parte da cultura... cê tinha que usar esse uniforme que era totalmente de homem né? E isso cê vê tanto machismo no hip hop em geral no mundo... em geral, mas e aí as meninas falaram esse relato e falei assim “nossa gente é isso também”. E aí as menina falaram “ah claro que é isso!”. A gente passou a mesma coisa quando elas começaram a colocar um shortinho, um top e rebolar até o chão, sabe? Fazer um mano...vou fazer um mano, mas vou ser menina batendo meu cabelo, sabe? Agora vou andar com ele solto e tal que o vogue trouxe isso muito pra eles, pra elas... ai eu falei assim “nossa eu nunca tinha pensado nisso, né?” que eles já vêm duma cultura super machista, o hip hop em si entao...

THÁLITA

Mas o Vogue é muito gay né?

GUILHERME

Super!

THÁLITA

La de Nova York, aquela historia toda...

GUILHERME

Super, mas tem um tanto de mulheres... tem categoria só para mulheres... agora a grande discussão...

THÁLITA

Não, eu falo na origem...

GUILHERME

Na origem é...tem que eles não chamavam de cultura, eles chamavam de subcultura negra lgbt de perifa pá de NY.

THALITA

Que tinham as casas né?

GUILHERME

Tem até hoje as casas...

THÁLITA

Como que é isso das casas?

GUILHERME

As casas é o seguinte...as casas sempre existiram e existem até hoje, até antes do vogue que são as pequenas famílias, comunidades que, por exemplo, junta que tinha meio que essa coisa da cafetina, então tinha as trans mães que aí cuidava das crianças que tinha medo de ser abandonada de casa e aí cê criava assim a família mesmo né? Eles cuidavam dos outros, aí a mãe que é a mais velha, ela é chamada de mãe...

THÁLITA

Aqui tem? Não né?

GUILHERME

Tem as casas que eles chamam de kick casa que não são essas casas grandes, tipo ladeira que são formadas pelos jovens e aí elas têm, mas não é nesse sentido que mora junto, mas eles tentam construir essa coisa da família. Tipo, eles se ligam todos os dias né? Se ajudam...o Brasil é mais tipo...vai ter uma competição, ce vai escolher a categoria...a casa escolhe a categoria pra você, ai ajuda na vestimenta, no look, né? Te ajudam em tudo pra você ganhar esse prêmio que aí você ganha pra casa também...

THÁLITA

E quando cê tava na Argentina é que você conheceu?

GUILHERME

Na verdade, quando eu estava na Argentina eu conheci o movimento transgenerico...transgênero que é o grupo futuro transgênero de Buenos Aires que aí me flopou... foi quando eu cheguei na Argentina, eu fui, nao conhecia ninguem, ne? Fui de loka... aí fui num teatro de varietè, que era quando eu conheci a Suzy Shock, que era uma casa que eram noites bizarras, com noites improváveis que eles vão ocupando os cômodos da casa com pequenos números, só que 80 por cento eram trans, travestis, transgênero...que até então, a gente só falava trans e aí eu não falava nada, eu lembro que falei com a Suzy assim “mi casa su casa quero trabalhar com você” Não sei como ela entendeu... me deu um cartão e falou “me liga”. E aí também aconteceu um negócio maravilhoso...esse movimento né? Vamos chamar assim ele era meio que 100 por cento trans...

[PAUSA]

GUILHERME

Nossa maravilhoso... porque primeiro eu não conhecia assim -a- filosofia trans que é nome dessa pessoa que pra mim é referência mundial ela chama Marlene Wayae... ela dirigiu centro cultural da Universidade de Buenos Aires e ela tinha uma revista que eu vou procurar ela e vou te dar uma que é uma revista que chama El teje... que é uma revista feita 100 por cento por travestis e trans que era distribuída gratuitamente em toda Buenos Aires e ela já era nosso discurso agora, mas lá em 2007... que era eu não preciso ter binariedade... tem uma foto no jornal maravilhosa dela careca assim segurando a peruca falando “assim te regalo minha peruca”... tipo dou de presente minha peruca, não preciso dela, não preciso dela pra ser mulher, não preciso dela pra ser aceita mulher, eu não preciso, sabe? Então todo tempo quando ela juntava aquele tanto de travesti falava: “gente, a gente não precisa ser Marilyn Monroe, a gente não precisa maquiar, a gente não precisa” e pô, tinha gente que entendia, tinha gente que falava “ai que doido”, mas eu falei “nossa que Deleuuzeee, quero” e ai foi lindo, que ela foi uma que falou assim “não gente, é trans naquele momento, hoje acho que até mudou um pouco o diálogo, mas ela falava naquele momento, trans era quase que uma filosofia, assim... então pq realmente não tinha a ver com a genitália, né? Argentina foi o primeiro país que conseguiu mudar o nome sem ter que fazer a cirurgia, então não tinha nada a ver com minha identidade, não tem a ver com minha genitália, não tem a ver com meu corpo... tem a ver com o que eu quero, com o que eu desejo, essa coisa de me reinventar a todo tempo. Então ela foi a pessoa que meio que permitiu os cis ou as gay, as bichinha fizessem parte da comunidade trans e lá estava eu... é assim e aí tinha a coisa da construção junto e a gente fazia eventos juntos e ela tinha um negócio que eu tomei pra minha vida, que o Trans, o espetáculo, ele pra mim a translinguagem tem a ver com isso... que ela vai falar da viva a complexidade das coisas, ela fala assim, a gente tem que ser cada vez mais complexo... não tem que ser definido. Quando você define já não é mais gente, então tem que ter pleno movimento, todo o tempo. Então é difícil explicar, mas a complexidade tá aí é pra isso, tá pra abrir, não é pra fechar e isso eu achava lindo, porque ela falava disso da televisão e aí as pessoas falavam “oi enfim ela é maravilhosa”. E aí, lá eu tinha um namorado antropólogo americano, ele era meu vizinho e a gente meio que ficava, e ele era amigo das trans, ele foi pra lá pra conversar com as trans e ele era amigo das

trans de Nova Yorke e ele falou “nossa, cê nunca viu Vogue?” E eu ja, Madonna né? E ele nossa! Vou te mostrar um vídeo das minhas amigas agora e páaaahhh!!! E aí já fiquei amigo das meninas de Nova York e já tava aaahhhh e eu falei pronto! Vou ter que fazer isso, gente! Vou ter que ver isso acontecer. Antes de fazer eu ainda procurei que nesse momento eu tava dando aula lá no Valores e eu sabia que tinha uma bicha que fazia, só q elas nao “faziiia” né? Mas fazia e eu falei “gente é de vocês vamos juntar tarara”, mas na hora de dar as cara, num dava né? Normal né? Desconstrui-se também, né? Eu acho... quando eu falo do movimento, tem isso, tem um tempo também da coisa e naquela 2013 elas tanto... é que quem duelou na primeira foi Lirão [Lira Ribas], sabe? foi a galera do teatro...

THÁLITA

Quem mais?

GUILHERME

Lirão, Gabi [Domingues], Will, David Maurity...do vogue tinha um que era o Sunshine e a Maria Tereza que ela foi meio pra ver e ela falou assim “olha não é vogue, mas o que tá acontecendo já é um fenômeno” E eu falei é, também acho e ela “não, mas vamo fazer esse negócio acontecer eu tenho um grupo” e tal falei “vamo”. Mas eu acho que a junção disso de querer juntar com outras manifestações também partiu muito de uma necessidade da que eu acho que rolou quando começou a rolar esse machismo... eu falei assim “gente a discussão é outra para com essa picuinha, bichas malvadas” e aí eu acho que também ajudou isso... agora que eu to fazendo essa reflexão, após os ocorridos. Não tinha pensado assim não, mas agora por isso que se resolveu também, porque abriu né? Até do nosso público que virou outras coisas, outros discursos...

THÁLITA

E você sentiu algum tipo de machismo com os meninos do duelo? Com vocês, homofobia... alguma coisa?

GUILHERME

Não, no primeiro momento rola meio também, mas eu acho que tem a ver com primeiro sabe? Rola uma coisa que eu acho que não é porque não é machismo, mas é machismo sim... é tipo um erotismo sarcástico, que eu acho que quando é só o Mc sabe? Eles já vão direto nisso do pra quantos já deu... tararara sabe? Esse negócio, então esbarrou, não chegou nesse lugar não, esbarrou. Eu falei “nao, vamo aprender”. Mas eu descobri que os héteros morrem de medo também, que bom. Outro dia eu tava conversando com uma amiga que o namorado dela foi uma vez na dengue e não se sentiu bem, eu falei “jura”? E ela falou não, mas eu achei bom sabe porque? Isso nunca aconteceu com ele e isso ficou na cabeça dele tanto... é que ele nunca mais voltou e eu falei inclusive por isso que ele tem que voltar, porque não sentir bem é um problema dele com ele mesmo porque ninguém... sei lá. Terapia.

THÁLITA

E você acha que dessa época no teatro pra agora, vocês ganharam mais periferias, ganharam mais

GUILHERME

Outros corpos, ampliou-se total e eu acho que agora inclusive tem um entendimento maior da coisa sabe? Eu acho que antes, eu mesmo, tipo... rolou até um momento que eu falei “gente será que eu to errado de gritar vai viado” sabe? E aí, mas eu fiquei...aí eu falei “entao vamo gritar vai viado pra todo mundo inclusive pras meninas”. Então vamo gritar vai viado pras trans, ai falei “mas não é maravilhosa é trans o que lumbrante”. Então assim o discurso com o tempo vai mudando, sabe? Mas eu acho que tem a ver com o movimento mesmo. Uma geração inteira que decidiu de assumir outro gênero. Isso é muito legal que aí abre também um oooooo que por exemplo a discussão agora nos Estados Unidos é a *femme figure* que é uma categoria pra mulheres, que ai tem a das

mulheres que eles chamam de *realness* mulheres e tem a das trans femininas e ai rola toda uma discussão, se não é uma categoria só para identificação de mulher e aí tem um grupo de trans que fala assim... "nao, eu nao sou mulher eu sou travesti" e aí fica naquele embate, mas pra mim é tão simples, bota as duas e cê vai na que cê quiser, cê não pode é proibir travesti "nao entra nessa mulher não, entra nessa" mas enfim, e eles que já estão há anos fazendo isso, né? Eu fico pensando tem umas coisas muito caretas no vogue, mesmo no original. Todas as categorias *realness* eu acho um assassinato, que é quem tem o rosto mais liso, tipo cê não pode ter nenhum pelo, cê tem que passar por mulher mesmo, aí chama *realness*, aí vai os homens assim, sabe? Todos maravilhosos "tarara", impecável, aí tem a categoria do rosto mais bonito, face, então elas vão todas esticadíssimas e eu ...nó gente triste, né? Pensei que a gente ia tá aqui lutando pela diversão...

THÁLITA

E você pensa sobre essa coisa da competição? Porque eles são jogos de competição, né?

GUILHERME

Sempre quis acabar. Sempre quis acabar. Depois do segundo ano eu falei assim "gente não quero que mais ninguém perca, como é que a gente faz?". Não quero, não pode gente, tá caindo no certo e errado agora, sabe. Ah, mas não é, é assim no mundo inteiro, ué, mas nós tamo fazendo do nosso jeito, mas quando veio o primeiro americano o Archie Burnett...

THÁLITA

Ele que apadrinhou as meninas, né?

GUILHERME

É. Ele falou assim, meio que puxou a orelha e falou assim "não, mas você tem o dever de educar, sabe? Você pode fazer o que você quiser, mas já que é uma

cultura que não é sua cê tem que mostrar como ela é primeiro e depois você vai fazendo do seu jeito” e eu falei “aí colonialismo”. Mas aí eu perguntei os próprios meninos e aí teve um momento que eu comecei a comprar performance deles tendeu? Tipo assim, não gente, tão tá, cês querem duelar? Queremos a aventura...eu falei então nós vamos dar uma volta... aí então eu comecei a colocar os próprios meninos na mão né? Pagando que aí gerou um emprego fazendo performance. Os meninos... foi bom que aí eles ampliaram assim também. Mas eu sempre quis acabar com isso, eu não gosto eu não gosto disso.

THÁLITA

Mas cê acha que seria tão forte se não fosse a competição?

GUILHERME

Mas eu já pensei em vários outros formatos nem um deles atraiu os meninos que fazem. Que é a coisa do ser melhor...

THÁLITA

Mas tem uma agressividade também nesses contextos todos que eu acho que fazem com que a gente se... com esse momento de competição sabe?

GUILHERME

É o ser humano. Eu vejo isso.

THÁLITA

Nesse contextos. E ainda mais é isso, quando a violência é recebida, to tentando falar disso de uma forma tranquila na tese, sabe? São uns contextos de violência recebida... então cê tem esse espaço pra liberar uma agressividade, não uma violência, mas uma agressividade e isso pode ser saudável, nesses contextos, né? Eu preciso colocar de uma forma agressiva o que tá no meu corpo, não tem jeito... e eu fico pensando na competição como um lugar disso sabe, de ágoras? Meio que escoar isso... aqui eu venço, aqui eu posso vencer, aqui eu posso...

GUILHERME

Nao e aí tem isso de

THÁLITA

Nao pensando o que é bom e o que é ruim...

GUILHERME

Mas é que eu fico pensando é pq tem o lugar que aqui cê tem fala e aqui cê pode vir fazer o que você quiser, mas é que aí volta no aqui você tem que fazer o melhor daquele modelo sabe? O caso da dança que é um negócio, por exemplo, eu que venho da dança que eu dancei a infância inteira numa academia que era academia de competição, tinha um espetáculo no fim do ano que a gente ia pra joinville e era um negócio assim... tão tortura psicológica pras crianças, sabe? NÓS TEMOS QUE LEVAR O PRÊMIO PRA CASA e nanana, gente eu só quero dançar, tá doida? Agora que eu vou errar tudo mesmo! E eu fico pensando, gente é tão legal cê chegar aqui igual era no começo, dar sua performance, sabe? É pá maravilhosa... tudo que cê quer falar, tudo que cê quer fazer, “ah nao vamo lá seguir um modelo parapapa pra ganhar o ponto”. Eu tenho seeerios problemas com isso. Mas aí chegamos num acordo que é eu posso inventar umas categorias... aí tem o pombagirismo, tem o pokemon, caçando pokemon.

THÁLITA

Isso, isso, fala disso. Eu não achei nada sobre o pombagirismo.

GUILHERME

Não? O pombagirismo já se criou-se na segunda Dengue, assim que foi estavamos todos lá achando que estava fazendo Vogue e, aí não lembro quem começou a girar a girar e caiu fazendo a contemporânea. E nao sei porque eu fui tão iluminado nesse momento, que eu falei assim “ah gente essa categoria é

pombagirismo”. E todo mundo começou a gritar “pombagirismo! pombagirismo!” e logo em seguida isso criou-se, que era a categoria contemporânea, que cê podia ir fazer o que você quisesse. Mas aí teve um momento que a gente pecou, que aí na final do pombagirismo a Dj colocou uma musica africana, digamos assim. Não, era a música da pomba gira. E ai estávamos lá, mas nesse momento eu levei um choque que eu falei assim “nó pera aí nós tamo é tipo zuando”, sabe nesse momento eu falei “nossa”... aí eu lembrei de todos os email que eu recebi, aí eu falei “não gente pera aí”... não falei nada, passou, mas eu fiquei com aquela cara assim... de rebolando num textão que... que aconteceu aí. Eu conversei com as pessoas, falei “nossa eu achei também achei que tava meio zuando” ai falei “nao pera aí porque zuando a gente nao tava”, mas é a linha tênue, né? Porque se tivesse alguém ali da pomba gira ia falar “nossa tão achando que é festa”... não... se bem que pombagira é festa... sei lá, mas eu pensei mil coisas. Mas que bom que eu pensei. Igual hetero falou que nao é viado, né? Não tem a solução, pode, nao pode, mas aí eu achei perigoso. Aí a gente fez “lésbica futurística”, fizemos bom. Fizemos “caçadores de pokemon”. Fizemos “drag no mute”, que é você dublar o nada. Ninguém foi. Eu falo “gente eu tenho as melhores ideias criativas, as pessoas só querem um padrão, que horror!”. Ainda tem isso, sabe? Eu acho da competição também principalmente do Vogue, eu lembro de um documentário que eu vi... que eu vi de muitos anos atrás, que falava que é um lugar onde a gente se encaixa em algum lugar só. Que forte. Cê busca uma norma pra se encaixar, né?

THÁLITA

Alguma categoria...

GUILHERME

Uhum. nó. Dai eu comecei a pensar categorias que ninguém se encaixa. Mas essas ninguém vai. Mas eu continuo insistindo nelas. Um dia vai...

AUDIO 3

20H22

3MIN35SEG

GUILHERME

Eu fico meio chocado, mas tudo bem que quem gravou o documentário [*Paris is burning*] é uma pessoa de fora, mas assim, o olhar que me deu do filme que era exatamente assim, é a tentativa desesperada de se encaixar num modelo branco rico de Giselle... quédize, nessa época nem existia...ah sei lá...Jane Fonda... então todo momento assim é elas falando “ai porque a gente tem que costurar a melhor roupa”, aí tem um que vai lá na loja e “pego mesmo tararara” se prostituindo pra comprar o tecido, sabe? E aí elas vão, se arrumam, esticam o cabelo inteiro, tarara, vestido longo, diamante, sabe? E pá pá pá e vai como se fosse... sabe é como se fosse ali naquele lugar, eles podem ser isso... tem essa fala que naquele lugar eu posso ser o empresário rico e “tararara”... naquele lugar eu posso seguir o modelo que não me pertence, mas é isso que eu quero e eu falo...” nossa Brasil”... Brasil não, mundo né? Porque nem é no Brasil... eu falei “nó. Pesado.”

THÁLITA

É, é bizarro né. Subjetivamente assim. Colonizado.

GUILHERME

E porque não tem nada a ver. É, total. E que é esse lugar que eu morria de medo da dengue chegar, sabe? Dessa coisa da pontuação tipo, assim não, gente...

THÁLITA

Tá sério demais, né? Ta oficial...

GUILHERME

É...e aí tipo, chegou um momento que a *runway* era também sobre o *look* e eu falei “não, gente! Porque aqui tem gente que vai ter condição de comprar um look e vai ter gente que não vai, então não pode. Vai ser a andata e pronto e acabou” ou a gente faz e, por exemplo, essa agora vai ser o melhor *look*, mas de papel ou papelão, né? Que aí é criatividade... quem gasta porque vai querer por o papel mais caro. Mas que essas categorias têm a ver com isso, né? Quem decide quem tem o melhor rosto? Ah não, é quem mostra o rosto. Sei. Que mostra melhor o rosto. Falei “aham”. E detalhe não podia ir com roupa simples. A categoria era de rosto mas tinha que ser uma roupa Oscar.

THÁLITA

É roupa Oscar que chama?

GUILHERME

Não sei lá. Que eu acho que é o lugar da competição, sabe? Que é essa coisa modelo, assim... que eu pensei de cortar a competição num lugar pra não chegar nesse lugar do ideal de novo, né? Que a competição vai chegar num ponto do ideal sabe? Chega né? Só que às vezes a gente tá tão na euforia que a gente passou despercebido assim.

THÁLITA

Mas você carnaliza o Vogue né?

GUILHERME

É...total. Porque eu tenho o poder da fala, né? E aí a todo tempo eu fico tentando desconstruir e dessa coisa de falar errado e de trocar as palavras é pra ser menos oficial possível. Não é assim, gente. [PALMA] Ó psiu! Mas é uma tentativa. E a gente tenta. A dislexia me ajuda muito. Eu descobri que eu tenho que apoiar minha dislexia porque ela é a primeira que desconstrói qualquer discurso de fala.

ANEXO IV - DIÁRIOS DO CARNAVAL 2018

2018

27/01/ 2018

[Pré-carnaval]

Bloco Sagrada Profana

Clarice me pergunta o que quero escrever em meu corpo, se quero. Peço a ela “Meu corpo, minha festa” que escreve pequeno e firme nas minhas costas já desnudas pelo calor, peito livre e aberto. Um estandarte próprio, na pele, em roxo. A maioria veste roxo, lilás, púrpura. Começa sob a luz de Tieta, um canto forte que estremece e inaugura o carnaval antes do tempo. O bloco é puxado por mulheres e parece semear, gestar, parir para além do carnaval um pacto de “tamo juntas”, ou melhor, “vamo juntas” mil grau. Sigo com os olhos mareados, não consigo esconder, e nem preciso, a emoção em fazer parte de mais esse momento de luta das minas em belô. Tento ver tudo, sentir tudo. Sinto Cristal Lopes com punho erguido, firme, encarando o mundo inteiro de volta: “Ce vai se arrepender de levantar a mão pra mim”. Todas de punhos erguidos, ternas. Sinto Nara regendo com doçura e sorriso largo, se emocionando várias vezes ao longo do bloco. Sinto os estandartes que mostram dados quantificando pelo cronômetro do carnaval o feminicídio nosso de cada dia, sinto muitíssimo! Sinto o canto pra cidade que ecoa ladeira abaixo: cantamos juntas pelas que se foram, pelas que vieram antes de nós, pelas que estão vindo: ni una menos! Sinto Bruna e Dagmar, mães que derramaram o leite mal na cara dos caretas, duas forças da natureza cuspidando fogo na família mineira e abrindo os caminhos na marra, na manha, na malemolência, literalmente sambando na cara do patriarcado!!! Sinto a liberdade sagrada das vacas profanas quando libertam suas divinas tetas num gesto coletivo de tomar lugar: pra fora e acima da manada. Sinto engraçada essa fascinação pelo útero como alegoria impressa nos adesivos, nas roupas, nos estandartes, já que reduzir ao biológico é retrocesso e não acompanha a potência do nosso tempo, ou de todos os tempos onde o denominador comum é o cu – pra não dizer que não falei das flores. Sinto que sim, *nós podemos* e

devemos ser mais diversas, polifônicas, polimorfas, menos Polianas-moças, cada vez menos, mas que tudo bem, cada uma sabe a dor e a delícia de ser o que é, o que tornou-se ou tá afim de tornar-se, agora mais atentas e fortes. Sinto com açúcar e com afeto, QUE APESAR DELES, amanhã há de ser maior. Coração vermelho-púrpura batendo forte, batendo junto, coração valente. Sinto e sigo com elas.

08 /02/2018

Bloco da Bicicletinha

Um bloco inteiro sobre rodas movidas inteiramente pelo encontro de corpos, o nosso e o da magrela. A bicicleta tem disso, é preciso participar inteiramente, se conectar, se equilibrar. Meu corpo pedalando com outros corpos noite a dentro, muitos!

O bloco cresceu de um tanto esse ano, todo mundo caracterizado, muitas bicis adornadas, sistema de transmissão das músicas por *app*, várias bici-carretinhas de som pra dar aquele gás e o tom da festa móvel e sem rastros. O caminho sempre leve nas subidas pra incluir geral que não tá na disposição total e nem precisa estar.

Lembro da primeira vez em que participei do bloco em 2013, descemos o tobogã da Contorno e foi das melhores sensações da vida! Eu com a bikezinha dobrável morrendo de medo, sem muita lida, curtindo o vento e a adrena. Não larguei mais o pedal, foi o empurrãozinho que faltava.

A opção pela bicicleta veio pela precariedade e também pela mobilidade no centro, altos preços do transporte público na cidade, mas com isso veio também uma sensação de liberdade que é brincar a cidade pedalando, vazando as vias por entre os carros tristes e estanques, seus gestos automatizados.

Eu mulher, pedalando “livre” na cidade. Aquele medo das noites reduziu, ampliou a minha mobilidade nas horas em que a cidade é democrática só para os homens. De fato, me sinto mais segura, apesar dos riscos todos, do assédio constante, pode ser ilusório ou um privilégio que deve ser muito bem recortado, mas a coragem de bancar tudo isso de fato ainda prevalece. Sabemos que o

medo é a moeda mais barata do poder, a forma mais econômica de controle e despotencialização para manter o estado das coisas.

Pois bem, o bloco desse ano passou mais rápido pra mim, num instante já estávamos na Raul Soares onde localizei os amigos, aquela pausa necessária pra abastecer os afetos e compartilhar a experiência, ver se tá todo mundo bem, dar uma checada nas bicis. Olhei ao redor, notei a presença mais ampla das gays, o que dá um respiro nesse universo bem heteronormativo da cultura da bike, como é fácil de notar em movimentos como o da Massa Crítica em Belo Horizonte.

Carnavalizar o pedal traz à tona o cotidiano tedioso e cinza da cidade, mostra a impaciência dos motorizados e o despreparo das autoridades. Em 2016 a PM agiu com violência sobre os ciclistas do bloco, causando um caos desnecessário com a desproporcionalidade do seu modo de agir. “Carnaval não é caso de polícia” foi a resolução em 2018. Logo estávamos no túnel da Av. Cristiano Machado, como de praxe, pra mais uma pausa de fruição e partilha desse que é um espaço de trânsito intenso e rápido, onde habitualmente o risco é alto e não há margem para erro. É sempre o momento mais bonito do bloco, o barulho ecoando e ocupando todo o túnel é de arrepiar. Uma pausa de alegria num lugar extremo de passagem e vertigem.

Quando saímos do túnel outro momento bonito, o bloco *Sopra que Sara* tocando com tudo e expandindo a nossa experiência. Dois momentos, antes do bloco, que movimentam uma energia coletiva muito forte foram os zerinhos na Praça Sete e na Praça da Estação, onde nós pedalamos em círculo por um tempo bom, numa espécie de embriaguez coletiva pelo efeito cardume e pela vertigem causada nesse movimento circular repetitivo. Andar em círculos é não chegar a lugar nenhum, é perder tempo. E perder tempo na cidade-que-se-quer-empresa é perder dinheiro. Deveríamos brincar mais disso juntos.

Na praça Sete paramos o trânsito durante essa ação, o que tensiona sempre a relação com os motoristas, gerando muita impaciência e, em alguns casos, empatia. É difícil descrever a sensação sem reduzir a experiência, mas é sempre um momento em que sinto a potência do desejo coletivo dos mais frágeis – a bicicleta nos expõe aos perigos de confronto intenso nesse corpo-a-corpo com cidade, não estamos protegidos – pulsando forte, porque juntos, no epicentro da

cidade, expondo sua nervosidade e necessidade de fluxo e escoamento total. Algo acontece aí que a linguagem aqui não dá conta. Viver esse outro urbano menos só, menos ilhado, ainda que aqui as bordas não sejam tão percorridas, creio por questões de logística e de discurso também, é nessa nervura mais exposta que se pretende interferir.

Poderíamos mais, radicalizar mais. Penso no Provos de Amsterdã e sua potência anárquica e lúdica. Volto ao nosso eixo, nossas limitações, estamos engatinhando e os retrocessos são tantos que há quem comemore as bicicletas do Itaú como conquista do movimento. Socorro! Qualquer captura neoliberal deveria ser castigada, mas aí se revelam as limitações de classe e do pensamento político muito pontual sobre o pedal.

No bloco há também participantes com skates, patins, patinetes ou mesmo os que seguem a pé, se misturando ao nosso fluxo. Presenciei algumas quedas, umas feias até. Galera sempre solidária, apesar de um boy que chamou o que havia caído de imbecil.

Não esqueço a imagem dos skatistas engatados na traseira de um motoboy, fazendo uma fila de mãos dadas, indo devagarinho cortando o bloco. Muuuito hilário e um tanto simbólico, várias pessoas gritando: “esse é o Brasil que deu certo” e parece mesmo falar dessa solidariedade complexa do Brasil precário. “Nós por nós”.

Uma cantada aqui, um assédio ali, aquela cara feia como resposta junto do jeito mineiro de dizer: “viaja ni mim não fi!!!” Taí uma luta diária que todas as manas sabem bem e no carnaval é quando a ajuda mútua – de novo o “nós por nós” – se intensifica. Nada de novo no fronte das minas. O bloco bem que podia deixar mais claro que não tolerará esse tipo de atitude, criar esse espaço de segurança e de discussão para que os desavisados, em pleno 2018, se desencorajem. Me pergunto até quando passarão. Até então não me parece ser uma preocupação dos proponentes.

Chegando na ciclovia da Andradas fazemos mais uma pausa longa. Outra festa dentro da festa se instala de baixo do “viaduto da bicicletinha”, o que dá acesso do Santa Efigênia ao Santa Teresa. Ali são montados os aparatos de som e alguns Dj's da cena Techno de BH – MasterPlano e 1010 por exemplo – dão o tom desse momento.

É interessante esse hibridismo do bloco e o modo como ele soma outros movimentos dentro desse escopo em comum da bicicleta, apesar de não alcançar muito os horizontes mais periféricos, em um sentido amplo. Converso com muita gente que não se sente representada pelo Bloco da Bicicletinha, não se sente à vontade, não quer dividir ou disputar espaço com machistas, acha elitizado, branco demais, hétero demais, etc. São muitas as críticas e é legal perceber os desdobramentos disso, como o rolê de mulheres ciclistas que faço parte, o Bicimanas ou o BiciQueer. O é dissenso extremamente importante para produzir novos modos, novas linguagens e movimentos dentro dos próprios movimentos, das subculturas. Essa tensão é necessária para evitar que os coletivos se apaixonem demais por si próprios e exerçam alteridade, hibridação, que percebam seus limites e seus recortes

11/ 02/2018

Bloco Tico Tico Serra Copo

Ole ole ole olá Lula Lula

12/02/2018

Bloco Filhos de Tchatcha _ Ocupações do barreiro

A cidade são muitas cidades e a que nos habita é aquela que percorremos, os recortes que fazemos, dos encontros que permitimos ter. Pode-se viver uma cidade shopping, uma cidade postal, uma cidade universitária, museológica, boêmia, fitness, etc. e acreditar em sua unidade, sua totalidade, bolha, bioma, biótipo. A arquitetura dos shoppings no diz de sua imponência, mas ainda mais de sua permanência. Não estão de passagem, não precisam resistir e interagem diretamente no imaginário que fabricam corpos docilizados: lisos, inodoros, higiênicos, inorgânicos, fechados, homogêneos, multifuncionais (...) fabricando subjetividades neoliberais. Atravesso esse corpcidade em direção a outro, ao oposto, ao frágil – potente – mas frágil corpcidade das ocupações urbanas do barreiro em direção ao bloco *Filhos de Tchatcha*. Poucas vezes estive por lá, na maior parte de passagem ou em eventos do tipo, moro na zona leste da cidade, onde conjuntamente ao centro são locais que mais frequento em belô, vivo quase nada a zona sul, visito com frequência a universidade e, no mais, permeio lugares que são facilitados pelo transporte público, metro e ônibus, ou por onde consigo chegar de bicicleta. O bloco *Filhos de Tchatcha* diz sobretudo sobre a questão da moradia, mas também sobre os acessos, as vias, a mobilidade urbana, nesse ouro periférico que são as ocupas. É um território sempre em disputa e mobilização, mas pouca visibilidade. Fomos mobilizados até lá, ao encontro com esse outro urbano tão frequentado pela violência de Estado, o que me fazia pensar sobre a violência simbólica que poderíamos estar provocando, nós, em maior parte, corpos de privilégios, moradores do eixo centro-sul-leste da cidade, provenientes do meio cultural e afins”. “Carnaval de rua e de luta” escrito na faixa acima das cabeças. Impossível não pensar sobre a luta diária das pessoas ali residentes, e em cada derrapada ao entrar nas valas, nas descidas íngremes dificultosas, no estreito das vielas labirínticas, sobrepostas com a pequena multidão de cores e corpos, aquela alegria compartilhada, sem euforia.

Passamos por alguns pequenos comércios, todos mobilizados a receber os foliões, alguns ambulantes improvisados fazendo seus corres, muitas mães com crianças nos colos, algumas observando ao longe, outras interagindo com os foliões. Brinquei de pintar o rosto de algumas delas, um pouco de glitter aqui e ali, uma mãe pede pra que eu pinte um coração em seu rosto, um coração vermelho. Um homem se empolga na mangueirada, taca água na bunda das moças, vai seguindo o bloco e rindo até. Mais pra frente um menino liga a mangueira e também esguicha água nos foliões meio esparsos que esperavam pelos que ainda iam descer a ladeira íngreme: “aqui a gente não paga água, posso molhar vocês o dia todo”, mas não demora a desligar a mangueira e a seguir junto. Percebo tensão entre a bateria por conta do trajeto, “porra, e se alguém se machuca?”. Algumas pessoas descem o morro como um tobogã, muitas se ajudam, imediatamente ficamos sóbrios, mas não vi nenhum dano até então. Minto! Um amigo pisou num cano de água de uma moradora em um descuido e gerou total desconforto. Rapidamente um grupo de pessoas do bloco foi mediar a situação e arrumar o cano. Passamos pelo esgoto aberto, o real atravessando a fantasia, e olha que não foi dia de chuva. A bateria volta com tudo e aos poucos vamos chegando em um campo aberto, diante da ocupação Paulo Freire, onde foi montado um palquinho. Um céu aberto e atrás de nós a serra do curral. O Rafa tchatcha faz uma fala breve, dizendo das lutas em festa, da potência da alegria na política. Poliana, do MLB, pega o microfone e contextualiza as lutas, puxa palavras de ordem e cantos de resistência num tom bem familiar aos movimentos sociais e sindicais em uma construção didática, se estende em sua fala visivelmente emocionada: “Enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito!” – todos repetem, de arrepiar! Kdu dos Anjos apresenta a noite, fala da cultura do funk, brinca com as palavras e depois solta rimas. Chama uma mana que canta junto com ele. A aparelhagem de som não funciona, Kdu fala que ser pobre tem disso – o ônibus do MBL também havia estragado -- pede uma vaquinha pro conserto, brinca com a situação e chama a bateria pra fazer o funk. Nisso a bateria fica mais algumas boas horas acompanhando os dois nas músicas, galera se jogando, rebolando até o chão, partilhando o ritmo, pingando suor. Todo mundo junto e misturado até que...até que chega a polícia com a dispersão, vulgo massacre. Eu já não estava mais

nesse momento da festa, mas muitos amigos machucados pelas balas de borracha ou não, puderam contar sobre o acontecido. Levaram a Indianara, líder do movimento, que só foi solta na manhã do dia seguinte. Acabaram com a festa do povo na marra, sem negociação, sem aviso, sem meias palavras, o que nos mostra mais uma vez a seletividade da PM, assim como expõe a cartografia da violência policial no carnaval e para além dele, do hábito, da força, do golpe no ar. Pelo telefone um amigo me diz: não se preocupe, Thálita, ano que vem vai ser maior! A gente espera que a violência não, mas é difícil crer, pela enunciação e anunciação que esse gesto traz. No Rio de Janeiro o exército está nas ruas, opaco, sem brilho.

15/02/2018

Pós-carnaval

Passada a euforia ainda resta a ALEGRIA que é compartilhar das memórias, do nosso tempo e da cidade com essa gente finíssima que faz o carnaval ser bonito desse tanto. Alegria em poder experimentar essa outra cidade no carnaval, uma que é feita de encontros mais intensos e que de tão intensos as vezes produz uma força (também de alegria) que provoca e expõe o poder dominante, provoca e expõe a sua habitual seletividade e necessidade de controle de tudo, até da euforia. Ele nos diz o tempo todo: até aqui vocês podem ser alegres, até aqui não serão punidos, esses corpos podem, esses não. A gente vai na brincadeira fazendo de conta que não sabe, vai tornando maior e maior a intensidade dos encontros, vai ligando os pontinhos que não se ligariam pela diferença ou pela distância, pelo cotidiano embrutecido. É bem isso que o poder requer de nossos corpos, o embrutecimento. Eu não sei até quando vamos conseguir festejar diante (para além, apesar, ainda que) da dor e da injustiça, mas não quero deixar que meu corpo seja pelo mundo como o deles, que vibre apenas o que é lhes dado a vibrar, que tema tudo o que não é igual a si ou que seja forçado a miséria de suas crenças de pureza. O que a gente faz, apenas sendo meio tortos ou gingando, é bem pouquinho diante de tudo, é verdade, mas se a gente faz junto,

aiaiai, pelo menos umas outras vias de mundo a gente samba -- nesse aqui e agora fora das nossas utopias todas. Daí a gente vai marchando, não como os militares e os fúnebres, mas como foliões do fim do mundo, sentindo a gravidade do bumbo e a malandragem da cúica. Vida longa à cidade experimental do carnaval em Belo Horizonte e suas lutas, seja pela moradia, seja pela legalização, seja por mobilidade ou pelo direito sobre o próprio corpo (...) Espero continuar aprendendo que o mais profundo é a festa.