



Praia da Estação:  
Carnavalização e Performatividade



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

THÁLITA MOTTA MELO

PRAIA DA ESTAÇÃO: CARNAVALIZAÇÃO E PERFORMATIVIDADE

BELO HORIZONTE

2014

THÁLITA MOTTA MELO

PRAIA DA ESTAÇÃO:  
Carnavalização e Performatividade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Maurílio Rocha

BELO HORIZONTE

2014

Motta, Thálita, 1989-

Praia da Estação [manuscrito] : carnavalização e performatividade / Thálita Motta Melo. – 2014.

159 f. : il.

Orientador: Maurílio Rocha.

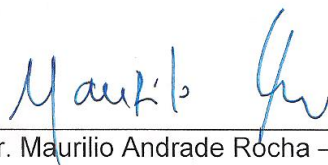
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1.Arte – Aspectos políticos – Teses. 2. Arte – Aspectos sociais – Teses. 3. Arte e sociedade – Teses. 4. Carnavalização (Arte) – Teses. 4. Performance (Arte) – Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963 - II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 701.03

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **THÁLITA MOTA MELO** Número de Registro **2012735953**.

Título: “PRAIA DA ESTAÇÃO: Carnavalização e Performatividade”



---

Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha – Orientador - EBA/UFMG



---

Profa. Dra. Tânia Alice Feix – Titular – UFRJ



---

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 22 de Agosto de 2014

Dedico ao meu companheiro, Davi.  
Pela escuta, partilha e pelo afeto de cada dia.

## AGRADECIMENTOS

Por mais solitária que seja a prática da escrita – desde as primeiras inquietações, vivências, tensões – posso dizer que cada mínima descoberta ao longo destes dois anos de pesquisa se deram pela troca com o *outro*. Nas conversas despreziosas com amigos, nas tentativas de explicar sobre o projeto em disciplinas e aos familiares – o que sempre me rendia um novo projeto, novas questões. Nas necessárias provocações da banca de qualificação, nas comunicações acadêmicas e suas reverberações surpreendentes, nas conversas generosas com o orientador. Por vezes, as trocas com o *outro* se davam em um plano teórico, imaginário, poético. Pelas leituras inúmeras que me afetaram e que enriqueceram o trabalho com olhares de tantos devires, algumas até incorporadas, antropofagicamente, na prática performática. Esse *outro* foi sendo multiplicado pelas vivências na *Praia da Estação* e em tantos desdobramentos e atravessamentos com enunciados que não passaram despercebidos, mas também impactaram na construção da escrita. Por esses e tantos *outros* é que agradeço imensamente por toda troca. A alguns, pela especial contribuição:

A minha primeira e segunda famílias, pelo apoio e afeto: Vera, Celso, Davi, Cristina, Camila, Dona Dalva, Seu Antônio, vocês são fundamentais.

Aos amigos cênicos que me inspiram: Ricelli, Mirela, Bárbara, Paulinho, Marcelo, Lampe, Léo, Higgor, Raphael, Ellen e Duarte, unidos pela UFOP!

Aos preciosos professores e suas disciplinas que tanto contribuíram para minha formação na Escola de Belas Artes: Elisa Campos, Fernando Mencarelli, Ernani Maletta e Raquel Castro.

Ao meu orientador: Maurílio Rocha, pela abertura ao meu projeto, pela tranquilidade transmitida, pelo tempo dedicado e imensa doçura.

Aos colegas de mestrado que dividiram o momento de entropia, especialmente a querida Raphaela Ramos e seu olhar sensível sobre as coisas.

Aos que contribuíram diretamente para a feitura da dissertação: Paulo Rocha, Inês Linke, Naiara Jardim, Renata Cabral, Sílvia Andrade, Elisa Campos, Patrícia Azevedo, Leonardo Anacleto, Paulo Maffei, Maurício Leonard, Davi Victral, Rosângela Oliveira sobretudo aos professores Fernando Mencarelli, Tânia Alice Feix e Denise Pedron, pelos apontamentos no Processo de Qualificação.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa LEVE – Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade (EBA/UFMG/CNPQ): Elisa, Maria Luísa, Sávio, Rosângela, Rodrigo (s), Cristiano, Fernanda, Marlúcia, Cecília, Drin e Alice.

À CAPES, pelo imprescindível fomento.

*A Igreja diz: o corpo é uma culpa. A Ciência diz: o corpo é uma máquina. A publicidade diz: o corpo é um negócio. E o corpo diz: eu sou uma festa.*

Eduardo Galeano



## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Recorte Global/Local da Pesquisa.....	11
IMAGEM 2: Manifestação em Brasília pelo Direito à Cidade em 2013 .....	14
IMAGEM 3: Atravessamentos: noções, conceitos, autores.....	15
IMAGEM 4: Queremos Praia (a) - Grupo Galpão.....	23
IMAGEM 5: Queremos Praia (b) - Grupo Galpão .....	24
IMAGEM 6: Praia   Fonte: Coletivo This Land Your Land .....	25
IMAGEM 7: Faixa de areia   Fonte: Coletivo This Land Your Land.....	26
IMAGEM 8: Topografias para descanso e leitura / DocTV3 .....	27
IMAGEM 9: Cabeleireiro e massagista / DocTV3 .....	27
IMAGEM 10: A ilha.....	29
IMAGEM 11: Reportagem por Daniela Galvão.....	32
IMAGEM 12: Cartaz de chamamento ‘vá de Branco’ .....	39
IMAGEM 13: Ato Vá de Branco .....	40
IMAGEM 14: Abraço à Praça da estação.....	41
IMAGEM 15: Primeiro Folder de chamamento para a Praia da Estação .....	43
IMAGEM 16: Praça da Estação com as fontes ligadas .....	45
IMAGEM 17: Panfletos de chamada para o D9Meia.....	46
IMAGEM 18: Churrasquinho Vegano no D9Meia.....	47
IMAGEM 19: Espaço Ystilingue.....	48
IMAGEM 20: Banhistas na praia.....	50
IMAGEM 21: “Até Parece A Lapa” - Matéria da Revista Encontro.....	56
IMAGEM 22: Duelo de Mc’s - Viaduto Santa Teresa .....	58
IMAGEM 23: Banner “A Ocupação” em baixo do Viaduto Santa Teresa.....	60
IMAGEM 24: Panfleto do Carnaval na Praia da Estação .....	69
IMAGEM 25: Foliões do Bloco Então Brilha!.....	72
IMAGEM 26: Bloco da Praia da Estação e a confluências de outros blocos .....	73
IMAGEM 27: (esquerda) Bloco Tico Tico Serra Copo Aglomerado da Serra .....	75
IMAGEM 28: Bloco Pena Pavão de Krishna - Bairro Jardim América .....	75
IMAGEM 29: Bloco Pena Pavão de Krishna - Interações.....	75
IMAGEM 30: Da mostra - Verão: quando o Rio é mais carioca.....	76
IMAGEM 31: Lilian Pacce sobre a Praia da Estação .....	78
IMAGEM 32: Chamamento para o Piscinão de Ramos em Belo Horizonte.....	79
IMAGEM 33: Black Bloc e Rolezinho no Rio de Janeiro .....	85
IMAGEM 34: Polícia Militar em ação repressiva na Praia da Estação .....	86
IMAGEM 35: O Divisor de Lygia Pape.. .....	88
IMAGEM 36: O mar chegando à Praia.. .....	91
IMAGEM 37: O mar suspenso. ....	91
IMAGEM 38: Das profundezas d’O mar.....	91
IMAGEM 39: Privatização da Praça.. .....	100
IMAGEM 40: Força popular local, Força institucional global.....	102

IMAGEM 41: Cartaz de chamamento da Copelada. ....	103
IMAGEM 42: Copelada na Praia da Estação.....	104
IMAGEM 43: Refluxo: Sequência 1 .....	109
IMAGEM 44: Refluxo: Sequência 2 .....	110
IMAGEM 45: Dispositivo casa-pele.....	114
IMAGEM 46: Resistência .....	115
IMAGEM 47: Refluxo .....	118
IMAGEM 48: Black Bloc .....	133
IMAGEM 49: Cartazes de chamamento .....	136
IMAGEM 50: Abolish Capitalism Now!.....	136
IMAGEM 51: Carnaval contra o Capitalismo .....	136
IMAGEM 52: Cortejo para Iemanjá .....	139
IMAGEM 53: Preparação para Iemanjá em 2013. ....	140
IMAGEM 54: Corpo em festa .....	141
IMAGEM 55: Irreverência.....	141
IMAGEM 56: # nadar e pescar 2014 .....	142
IMAGEM 57: Noivos na Praia de Iemanjá.....	143
IMAGEM 58: Iemanjá na fonte .....	144
IMAGEM 59: Prefeito como oferenda .....	144
IMAGEM 60: Prefeito no barco de oferenda.....	145
IMAGEM 61: Dançar é uma Revolução (1ª e 2ª ed) .....	149
IMAGEM 62: Ação Seja Marginal Seja Herói / Jornadas de Junho 2013 .....	149
IMAGEM 63: Ação Os Amantes Líquidos (1ª e 2ª ed Ocupação Cultural) .....	149
IMAGEM 64: Marcha das Vadias 2013 e Ação na Praia da Estação .....	150
IMAGEM 65: Ação Limiar no LEU (Ed. 1 e 2) / Centro-Cidade Industrial .....	150
IMAGEM 66: Ação Limiar no LEU (Ed. 2) / Centro-Cidade Industrial.....	150

## RESUMO

Este trabalho investiga as fronteiras e encruzilhadas entre Arte/Vida/Política a partir das vivências performáticas da *Praia da Estação*, em Belo Horizonte, seus desdobramentos e atravessamentos, assim como nas esferas globais e locais, sempre em trânsito, ora indiscerníveis. Como eixos fundamentais, foram permeadas as noções de Carnavalização, apoiada na teoria de Mikhail Bakhtin, e de Performatividade, com base nos estudos de Érika Fischer-Lichte, investigando, em ambas as noções, o corpo-em-festa coletivo como potência estética transformadora na paisagem urbana. A pesquisa discute também, ao permear as camadas mais profundas da *Praia da Estação*, sobre as diversas faces de espetacularização da cidade e suas consequências, tais como as privatizações do espaço público, a gentrificação, o higienismo, os não-lugares que, dentre tantas outras possíveis dobraduras, reduzem a experiência corporal na cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Praia da Estação, Corpo, Urbanidades, Carnavalização, Performatividade.

## ABSTRACT

This work investigates the borders and crossroads between Art / Life / Politics from “*Praia da Estação*” performing experiences, Belo Horizonte, and its developments and crossings, as well as the global and local levels, always in transit, sometimes indiscernible. As fundamental axes, were permeated notions of Carnivalization, supported by the theory of Mikhail Bakhtin, and the Performativity, based on studies of Erika Fischer-Lichte, investigating in both notions, the body-on-party collective power as aesthetic transforming the urban landscape. The research also discusses, going through the deepest layers of “*Praia da Estação*” on the various faces of spectacularization of the city and its consequences, such as privatization of public space, gentrification, hygienism, non-places, among many other possible folds, reducing the body experience in the city.

**KEYWORDS:** Praia da Estação, Body, Urbanities, Carnivalization, Performativity.

## SUMÁRIO

1. Considerações iniciais	
1.1 - Motivações.....	6
1.2 - Recortes da forma/conteúdo.....	10
1.3 - Conceitos, noções e autores.....	14
2. Primeiras ilhas	
2.1 - Sobre o mineiro: ser ausente do mar.....	19
2.2 - Ondas performativas: primeiras águas-vivas.....	22
2.2.1 - <i>Queremos Praia</i> - Grupo Galpão <i>in happening</i> .....	22
2.2.2 - <i>Praia</i> - Coletivo This Land Your Land.....	25
2.2.3 - <i>A ilha</i> - Coletivo [Conjunto Vazio].....	29
3. Fragmentos da Praia da Estação: das gotas ao oceano	
3.1 - Notas Preliminares.....	37
3.2 - O direito (de carnavalizar) a cidade.....	39
3.3 - Corredor Cultural - A Revitalização que é Gentrificação.....	56
3.4 - Bloco da Praia da Estação: Carnaval é política?.....	64
3.6 - Piscinão de Ramos em Belo Horizonte.....	76
4. Global/ Local: Fronteiras e Zonas de Indiscernibilidade entre Arte, Vida e Política	
4.1 - Dos diálogos: Arte, Vida e Política.....	83
4.2 - Das encruzilhadas: Arte x Vida / Vida x Política.....	120
4.3 - Da indiscernibilidade: Artevida / Artepolítica.....	124
5. Considerações Finais.....	145
6. Referências.....	152

1.

## **Considerações Iniciais**

## 1.1 - Motivações

*Por que ruas tão largas?  
Por que ruas tão retas?  
Meu passo torto foi regulado pelos becos tortos de onde venho  
Não sei andar na vastidão simétrica implacável  
(...)  
Aqui tudo é exposto  
Evidente  
Cintilante.  
Aqui obrigam-me a nascer de novo, desarmado.  
(Carlos Drummond de Andrade)*

O nascimento do desejo que antecede o projeto de pesquisa, momento precioso de entropia, me faz investigar de uma maneira profunda o que me move para o percurso da pesquisa acadêmica e também o que moverei, revisarei, revolverei e inquietarei neste processo de busca tão íntima com/sobre o objeto a ser investigado.

Foi necessário abrir uma escuta e um diálogo interno sobre as verdadeiras motivações, visto que esta pesquisa partiu de uma vivência do *acontecimento* da *Praia da Estação*, paisagem local da pesquisa. Do corpo impregnado pelo fenômeno de uma *outra* carnavalização, do corpo primeiramente carnavalizado, desafiado em seguida pela tradução de sua percepção, crítica e poética, para um documento que se pretende produtor de conhecimento, inteligível, acessível, compartilhável. Documento este que apresenta os ruídos inevitáveis desta tradução, da vivência do corpo à escrita acadêmica, com suas perdas e ganhos também inevitáveis e inerentes a toda boa tradução. Mas, afinal, o que movia o meu desejo?

O processo pessoal de transição em que me encontrava, da graduação em Ouro Preto para o momento de suspensão pós-formação em Belo Horizonte, deslocamento também inevitavelmente ruidoso, me fez confrontar com uma paisagem nova a ser habitada, destinada a se tornar hábito, a acostumar o olhar e enfim atingir o ciclo de adaptação de uma nova morada.

Em tempos de deslocamentos e desterritorializações<sup>1</sup> cada vez mais constantes, migrações, *cibervivências* precipitadas pelos dispositivos *web* cartográficos (*Google Street View, Google Maps, Google Earth*), este processo deveria ser facilitado, se não fosse certa resistência do corpo, acostumado a paisagens menores e mais lentas, sofrendo uma bruta modificação de seus fluxos internos; coração acelerado, respiração afoita, passos rápidos, olhar saturado, audição atravessada pelos sons na capital *work in progress*. Nada que o corpo não aguente, nada que um corpo não aliene/ignore, nada a que o corpo não se adapte, até muito rapidamente, em muitos casos, por meio de um processo de *desculturalização*, como descreve Milton Santos, acerca desse *estranhamento* defronte ao novo lugar:

Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou como imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias. Tudo voa. Daí a idéia de *desterritorialização*. Desterritorialização é, frequentemente, uma outra palavra para significar **estranhamento**, que é, também, desculturalização. Vir para a cidade grande é, certamente, deixar atrás uma cultura herdada para se encontrar com uma outra. Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação. (SANTOS, 2006, p. 222, grifo nosso).

O fato é que primeiro houve um *estranhamento*, como na poesia enunciada de Drummond, de um corpo habitado em paisagens *sinuosas* e menos *cinilantes*, onde o passo torto e barroco é desafiado pelas *ruas retas na vastidão simétrica* do modernismo urbano, onde o corpo é convidado, ou *obrigado a nascer de novo*, talvez e até provavelmente, ainda mais *armado* do que antes. Drummond, um mineiro de Itabira, talvez tivesse a corporeidade dos homens lentos<sup>2</sup> de Milton Santos (2006, p. 220).

Paralelamente, há também certa fascinação das potências dessa nova forma de ser habitado, enquanto corpo, das possibilidades de cruzamentos nas inúmeras esquinas, do jogo onde o risco é mais visível e torna tudo mais intenso, imediato e sedutor.

Dessa forma, há simultaneamente o quase inevitável *entranhamento*, como uma nova camada que se forma, contudo, penetrável no corpo habitado pela fabulada “cidade grande”, antes modernista, hoje pós-moderna, em seu sentido mais equivocado. O

---

<sup>1</sup> Ver também BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

<sup>2</sup> Imagem criada por Milton Santos para enunciar os homens simples, “comuns” que, deslocados de seu local de origem para as paisagens sobrecarregadas e verticalizadas das grandes cidades, resistem por seu ritmo lento e improdutivo às demandas da globalização e do progresso.



*entranhamento* referido se aproxima com a ideia de *marcas* que Suely Rolnik aborda, com suas conexões e devires:

E assim vamos nos criando, engendrados por pontos de vista que não são nossos enquanto sujeitos, mas das marcas, daquilo em nós que se produz nas incessantes conexões que vamos fazendo. Em outras palavras, o sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode, é deixar-se **estranhar** pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência. (ROLNIK, 1993, p. 241-251, grifo nosso).

É no entrelugar do *estranhamento* e do *entranhamento* que nasce o desejo do projeto, primeiramente tendo como paisagem global<sup>3</sup> da pesquisa esse ensejo de entender as relações de resistência, existência e subjetivação entre o corpo e a cidade, em suas formas políticas, poéticas e estéticas.

Situada no momento de transição e instabilidade e com esses deslocamentos no peito, a garganta entavada e o frio nas entranhas é que me encontro, em estado de puro devir, na manifestação da *Praia da Estação*. Então me ocorre uma sensação de pertencimento, não apenas ao movimento em si, mas ao *lugar como espaço* (a ser) *praticado* (CERTEAU), pertencimento a essa ação efêmera urbana, ao corpo carnalizado, pertencimento à cidade de Belo Horizonte como parte da minha poética pessoal em devir. Todo esse sentimento se deu pelo movimento de *estranhamento-entranhamento* entre as *marcas* que se alojam no corpo que se deixa estranhar, como se referiu Rolnik. Pertencimento por meio da disruptiva sensação de me perceber no presente, no aqui e no agora, gerando um *estado inédito, rompendo certo equilíbrio, tremendo os contornos* e, por fim, *tornando-me outra*, como descreve Rolnik:

Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por

---

<sup>3</sup> Optando, sempre que possível, por “conceitos-imagens” em vez de “conceitos-duros”, deparo-me com duas imagens que me foram também epifânicas para a estruturação e organização mental da pesquisa. Paisagem Global / Paisagem Local é parte do nome da Disciplina de Pós-Graduação em Artes Visuais, a qual cursei no primeiro semestre e cuja segunda edição também curso, neste momento, a fim de dar continuidade aos trabalhos práticos. A disciplina, proposta pela Prof. Dr<sup>a</sup> Elisa Campos, tem sido fundamental para a reflexão e escrita deste trabalho.

nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. – que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. (ROLNIK, 1993, p. 241-251).

Sem ainda entender bem as motivações éticas, estéticas e políticas daquele *acontecimento*, sem permear as tessituras anteriores que emergiam ali, permiti que meus *contornos fossem desestabilizados*, configurando-se em um efêmero corpo coletivo, repleto de singularidades. O que ficou evidente naquele momento foi a impressão de vivenciar o “*ar do tempo*” *mais profundo*, como ressalta Deleuze, sobre esse sentimento de mundo coletivizado, micropolítico:

Dirigimo-nos aos inconscientes que protestam. Procuramos aliados. Precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem, de que não esperaram por nós, de que há muita gente que está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas: nada a ver com moda, mas com um “ar do tempo” mais profundo, no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos. (DELEUZE *apud* GUATARRI; ROLNIK, 1996, p. 14).

Na praça, uma praia de corpos em carnavalização, de conscientes e *inconscientes que protestam*, me encontrou a paisagem local da pesquisa, se instaurou em mim e me desalojou por alguns instantes. Eu, mineira, *ser ausente de mar*, percebi com clareza a natureza performativa e performática da forma/conteúdo que ali estavam pulsando e que me inquietaram profundamente, e acabou se tornando desejo de pesquisa.

## 1.2 Recortes da forma/conteúdo

Os conceitos, conexões e noções que serão abordados neste trabalho podem parecer, *a priori*, de uma abertura maior do que o necessário para falar do movimento da *Praia da Estação*.

No entanto, perpassar, ainda que rapidamente, por diversos campos do conhecimento foi uma escolha necessária para se entender a complexidade do que está em análise, na tentativa de ainda manter o foco, tentando não cair em reducionismos. Compreendendo que a interdisciplinaridade, ainda que sempre pela ótica artística, e – ainda que de maneira mais tímida e interiorizada – a transdisciplinaridade da Etnocenologia<sup>4</sup> possam realizar esse movimento focal entre local e global, entendendo-os para além de um jogo binário e simplista.

Dessa forma, foram estabelecidas conexões filosóficas, artísticas, urbanísticas, sociológicas para dialogar com o material vivenciado, coletado, pesquisado, a fim de evidenciar a *polifonia* ou, ainda, a multiplicidade do objeto específico a ser etnografado, analisado, revisado e refletido.

Para melhor visualização dos atravessamentos da pesquisa – áreas, conceitos, teóricos – elaborei um esquema, baseada na imagem mental que tive como referência desde o início da pesquisa, tomando emprestados os termos da disciplina cursada nas Artes Visuais, sob o agenciamento da Professora Dr<sup>a</sup> Elisa campos – Paisagem Local/Paisagem Global – e que desenvolvi ao ser interrogada sobre a área do conhecimento correspondente, a metodologia e o objeto específico, como de praxe, a fim de organizar as ideias.

Essa imagem acaba descrevendo também a movimentação presente nas motivações, que partiam das inquietações corporificadas sobre a cidade-metrópole em direção ao objeto específico da pesquisa, a *Praia da Estação*. A cidade metrópole em questão é Belo Horizonte, uma Paisagem Local, mas segue tendências e intenções cada vez mais globais em seu modo de produção, inclusive em suas organizações e destinações

---

<sup>4</sup> (...) Se confirmam o interesse pelo espetáculo dos estudiosos do campo das ciências humanas – e pela teatralidade na vida cotidiana, as Etnociências, a Etnometodologia, os Estudos da Performance e a Antropologia Teatral. Nesse contexto, a Etnocenologia tem contribuído, de um modo geral, para a ampliação dos horizontes teóricos da pesquisa científica e artística e, de um modo mais específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às Artes do Espetáculo. Nessas artes, não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance, mas também outras **práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados**, dentre os quais alguns rituais, os **fenômenos sociais extraordinários** e até as formas de vida cotidiana, quando pensadas como fenômenos espetaculares. (BIÃO, 2009, p. 47, grifo nosso).

espaciais, tendendo a obedecer à lógica do capital e da segregação. Já a praça, que abriga *A praia* como uma *Zona Autônoma Temporária (TAZ)*<sup>5</sup>, é também um espaço localizável, cartografado, um espaço histórico-geográfico inserido na cidade ocidental, baseada nas ágoras gregas e modificada ao longo da história.

Trata-se, portanto, de dois espaços cartografáveis, permeáveis. Duas paisagens – uma inserida na outra, compondo a outra – permeáveis, como evoca o tracejo no esquema abaixo. A praça resiste na cidade-metrópole, tensionada pelos fluxos do capital, da especulação e da espetacularização. A praça configura-se como um Oasis perseguido por sua improdutível condição frente às demandas do neoliberalismo e, por isso, como será visto mais adiante, cada vez mais privatizada, cada vez menos pública.

#### Recorte Local / Global da Pesquisa

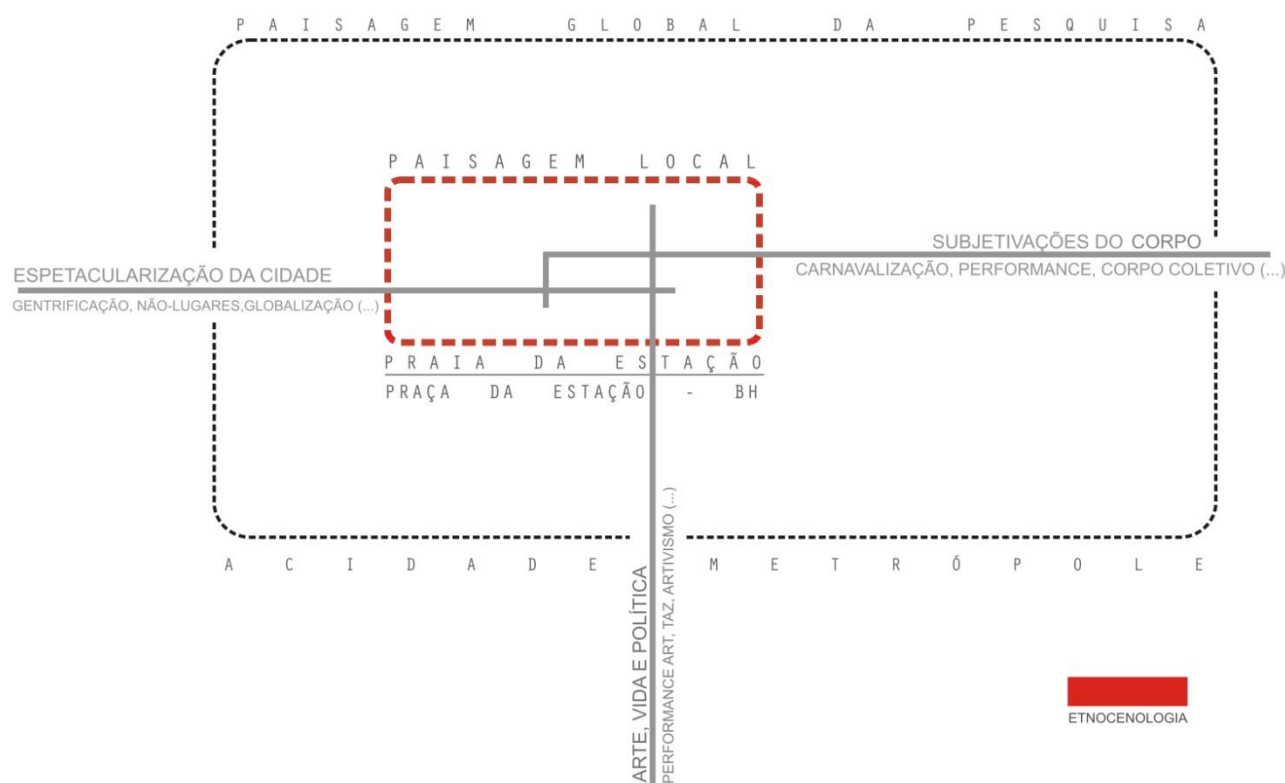


IMAGEM 1: Recorte Global/Local da Pesquisa | Fonte: Arquivo Pessoal.

<sup>5</sup> A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, “ocupar” clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. (BEY, 2010, p. 32).

O esquema acima apresenta de modo mais geral o recorte-cola da sobreposição de duas instâncias espaciais que no cotidiano já se compõem e se conflitam. O movimento de recorte, neste caso, se dá para desacomodar a condição natural de sua relação e destacar o movimento a ser analisado.

A praça é uma micro-ambiência fixada no que chamo de paisagem global, da qual me aproprio. A cidade-metrópole – global porque se repete por toda parte – é também a grande paisagem da pesquisa, onde se aloja geográfica e empiricamente a paisagem local da pesquisa: o movimento, a festa, a carnavalização da *Praia da Estação*, tendo a praça como local de ocupação.

Há que se considerar a unilateralidade de alguns agenciamentos simbólicos mais visíveis, ou melhor, tornados mais visíveis por poderes globais, globalizantes. Ainda mais importante é ressaltar que as noções de global/local não são identidades geográficas fixadas, mas transitam entre si, dialogando em sistemas simbólicos muito mais complexos do que um sistema binário, como ressalta Moacir dos Anjos (2005, p. 15): “Global e local são termos relacionais – assim como o centro e periferia –, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados”.

No esquema acima, o objeto específico e o objeto geral se tornam lugares, paisagens no corpo da pesquisa. Essas paisagens são atravessadas por diversas frentes do conhecimento que – de modo diverso, mas direto – se interessam pelo estudo do corpo ou – de forma mais ampla – pelos *modos de subjetivação* [do corpo]. Tal noção é debatida pela plataforma de ações Corpocidade<sup>6</sup>, que aqui se desdobra a fim de refletir sobre a corporeidade afetada e empobrecida pelos processos de espetacularização<sup>7</sup> da cidade contemporânea, assim como trazer à tona os modos de resistência do corpo a esses processos, seja pela prática da performance / intervenção urbana, pelo resgate das

---

<sup>6</sup> Segundo Britto (2010): “A ideia da Plataforma Corpocidade é que funcione como uma base de mobilização contínua de ideias e pessoas em torno de ações públicas relacionadas com os modos de articulação entre corpo, cidade, cultura, urbanismo, arte, espaço público. Incluem-se, nessa base, desde atividades acadêmicas, artísticas e políticas até eventos e publicações cujos procedimentos, formatos e dinâmicas estejam afinados com os propósitos de atuação crítica junto a situações e contextos problemáticos.” Fabiana Dultra Britto é Professora da Pós-Graduação em Dança da UFBA e Coordenadora Geral da Plataforma Corpocidade, e sua entrevista na íntegra está disponível no site <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/numero/r0/corpocidade/>>. Acesso em: 21 mar. 2013.

<sup>7</sup> Trata-se de um desdobramento do conceito de Guy Debord, em que se alojam processos de empobrecimento, reducionismos da vida urbana em função da otimização do lucro e da manutenção de privilégios, tais como a *gentrificação*, o *higienismo* - ambos complementares - assim como coloco neste desdobramento o conceito de *Não-Lugar* de Augé e também, de forma ampla, o fenômeno da *globalização* discutido por Milton Santos, entre muitos outros autores de grande peso reflexivo.

*carnevalizações* performativas, ou mesmo pelo conceito/imagem de *corpo coletivo* a ser trabalhada nesse percurso.

E de modo discreto, mas importante, as contribuições para um pensamento mais sensível sobre o cotidiano e suas práticas e comportamentos espetaculares organizados – como o caso do objeto específico da pesquisa –, os quais a Etnocologia busca compreender com um foco sobre o campo estético (BIÃO, 2009, p. 50).

A Etnocologia se apresenta nesta pesquisa como um exercício do olhar e do vivenciar *in loco*, assim como um filtro metodológico que dá a tonalidade que se pretende atingir ao se enunciar e mobilizar os tantos conceitos e noções que se articulam texto adentro. Um filtro que dimensiona e colore especificamente os atravessamentos que tocam (e no momento que tocam) a *prática espetacular organizada* que é a *Praia da Estação*, tendendo para as contribuições de Armino Bião e, de forma mais tangente, as de Jean Marie Pradier.

Outro aspecto a ser levado em conta é que, diferentemente da maior parte das festividades e/ou *práticas espetaculares organizadas* investigadas pela Etnocologia, o estudo da *Praia* requer uma imersão para além do *acontecimento*, a fim de que se tenha uma visão mais profunda sobre sua razão de ser. Faz-se necessário entremear-se em teias mais complexas, tecidas *online* (virtualmente) antes e depois da ação, em que habitam conflitos e dissonâncias mais audíveis, não notados a olho nu.

Assim como é preciso lidar com as representações simbólicas – e, por vezes, ideológicas – impressas na visão/versão da mídia oficial, o que acrescenta mais uma camada importante para perceber como o Movimento reverbera nas esferas ao seu redor, como é projetado e como aos poucos começa a compor um imaginário local.

Outro atravessamento que se encontra, mais especificamente no último capítulo, é fundamental para entender a *Praia da Estação* como um desdobramento de propostas ligadas ao entrecruzamento de arte, vida e política, elementos ora limiares, ora indiscerníveis, ora fronteiros, que estão vinculados – não fixados – a uma dinâmica também local e global, como forças conflitantes ou potencializadoras de novos modos de ser e estar no mundo, resistindo, produzindo ou colapsando essas mesmas forças.

Todos os três amplos atravessamentos se conectam, em maior ou menor grau, na discussão sobre o movimento em questão, como mostra no esquema acima e será trabalhado, sobretudo, no último capítulo.

### 1.3 - Conceitos, noções e autores

A partir da delimitação das noções gerais que atravessam o presente estudo, foram se estabelecendo mais pontualmente os conceitos, noções e seus respectivos autores. Abaixo o esquema em que constam as principais referências diretamente abordadas ou que serviram como força-motriz para a reflexão, mesmo que dissolvidas por todo o pensamento do texto, como é o caso das obras do sociólogo Henri Lefebvre (1901-1991), em que o autor inaugura profundas contribuições sobre a cidade e o seu cotidiano, influenciando, direta ou indiretamente, tanto artistas, quanto urbanistas até os dias atuais.

*O Direito à Cidade*, uma de suas obras mais relevantes, transformou-se em uma espécie de manifesto para as frentes jovens que reivindicam a ocupação dos espaços urbanos na contemporaneidade. No Brasil, mais especificamente, tem sido uma bandeira de luta frente aos abusos cometidos na preparação para a Copa do Mundo - FIFA 2014, em que moradias populares sofreram desapropriações e arbitrariedades por parte do Estado.



IMAGEM 2: Manifestação em Brasília pelo Direito à Cidade em 2013 | Fonte: J. Duran Machfee.

Em *O Direito à Cidade* e em parte de seus livros, Lefebvre se debruça contra a privatização e as demais políticas neoliberais que transitam e modificam a cidade, Sua discussão se faz importante pela atualidade de sua crítica ao planejamento urbano desencarnado e fragmentado, movido pela funcionalização exacerbada que visa, antes de tudo, o acúmulo de capital e de seus privilégios desencadeados.

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS DA PESQUISA  
AUTORES | CONCEITOS | NOÇÕES

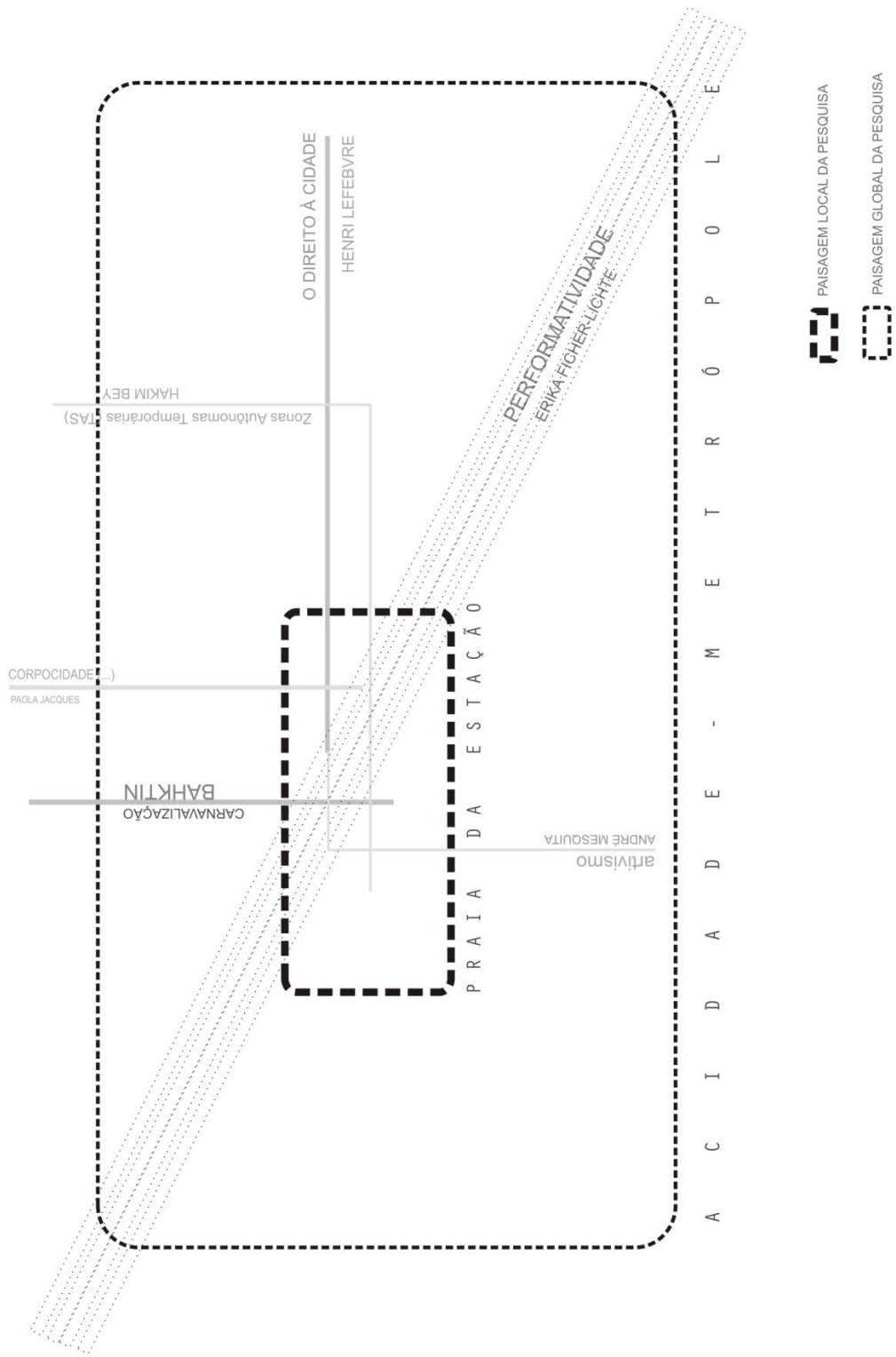


IMAGEM 3: Atravessamentos: noções, conceitos, autores. | Fonte: Arquivo Pessoal.



Posteriormente, embebido nos pensamentos e práticas dos Situacionistas (por sua vez influenciados pelas questões de Lefebvre), o anarquista ontológico – como se autodenomina – Hakim Bey apresenta ideias de microresistências (festivas, lúdicas, políticas, poéticas) contra o Estado, indiretamente. Em sua obra – *Zonas Autônomas Temporárias* (TAZ) – o autor aproxima as práticas libertárias de ações possíveis no presente e no cotidiano, sem mediações do Estado ou de qualquer outro modo de hierarquia.

Apropriando-se da noção de TAZ para o contexto da pesquisa, estes seriam *acontecimentos* efêmeros em espaços temporariamente liberados. Sua teoria não se limita, não prevê regras, mas elogia as práticas festivas libertárias, momentos de autonomia do corpo. Pode-se, assim, dizer que a *Praia da Estação* é uma Zona Autônoma Temporária e, por isso, é uma noção que atravessa a pesquisa e não poderia deixar de ser mencionada ao longo do texto, por tamanha conexão.

Outro atravessamento conceitual, de maior importância, é o da *carnavalização*, cunhado por Mikhail Bakhtin em seu clássico livro *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Essa noção está presente desde o primeiro momento do projeto da pesquisa, dado o contexto da *Praia da Estação*, que, na condição de bloco carnavalesco não oficial em Belo Horizonte, buscou “subverter pelo riso” as relações de poder oficiais que condicionam o espaço público.

Inserido na categoria que Bakhtin chama de *Formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.), torna-se possível evidenciar na atualidade os traços, ainda muito vivos, da carnavalização à qual se refere Bakhtin, como uma característica muito presente nas contestações da geração pós 1990, em que arte e política têm fronteiras cada vez mais dissolvidas, como mostra o estudo de André Mesquita sobre a noção de “ativismo”, em sua dissertação *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva* (1990-2000).

Entendida como um tema transversal da pesquisa, que atravessa todos os outros e contribui na visualização e entendimento das outras noções, a performatividade, apoiando-se na teoria de Erika Fischer-Lichte, é a grande conexão entre o objeto específico, o corpo em subjetivação, o ativismo, tocando na presentificação da carnavalização (o que a torna tão atual) e nas arriscadas e efêmeras Zonas Autônomas Temporárias. Todos esses eixos têm em comum a performatividade em sua forma/conteúdo: risco, efemeridade, desvio, espetacularidade, subjetivação do corpo,

política, liminaridade e festividade fazem parte desse todo performativo que, em estados de escrita, virá à tona ao longo da pesquisa.

2.

## **Primeiras ilhas**

## 2.1- Sobre o mineiro, ser ausente do mar

" — Mãe, que é que é o mar, mãe?

*Mar era longe, muito longe dali, espécie de lagoa enorme, um mundo d'água sem fim.  
Mãe mesma nunca tinha avistado o mar, suspirava.*

— *Pois mãe, então o mar é o que a gente tem saudade?"*

(Um Mar de Saudade – Guimarães Rosa)

Evoca-se, na pergunta do menino Miguilim, a paisagem que se faz ausente no horizonte sertanejo. No suspiro da mãe, toda a distância que separa seu corpo do encontro com o mar, *mundo d'água sem fim*. Entidade que as vistas não conseguem abraçar inteira.

Miguilim – menino com alma de poeta – é personagem criada por Guimarães Rosa que compõe o universo poético de *Manuelzão e Miguilim*, publicado inicialmente no volume *Corpo de Baile*, escrito com base em suas experiências e andanças pelo sertão de Minas Gerais, tratando regionalmente temas universais.

É possível encontrar inúmeras análises dessa riquíssima obra. No entanto, o que interessa notar aqui é o jogo da ausência-presença da imagem do mar em alguns momentos do texto, como quando Miguilim, enciumado diz para Nhanina, sua mãe: “Quería ver o mar, só para não ter essa tristeza”. O menino sertanejo fabula sua existência em torno da ausência do mar, associa sua expectativa de alegria (oposição ao seu estado de tristeza) ao inatingível lugar que ele próprio configura por meio das imagens que apreende nas narrativas dos outros personagens.

Miguilim é aficionado pelo mar e sofre da ausência do contato com a matéria viva de sua memória afetiva, inventada. Pelas montanhas de Minas suspiram inúmeros *Miguilins* que desconhecem esse *mundo d'água sem fim*, e assim coabitam mineiros de todas as idades e relevos com o lamento causado por essa impossibilidade, mesmo que – ou ainda pior – já um dia banhados por ele.

Essa lamúria geográfica é uma velha conhecida dos mineiros, como já enunciava, com certa ironia e inversão de valores, o governador de Minas Gerais antes e durante a Era Vargas, Benedito Valadares, ao sentenciar que “o mar brame e ruge porque não consegue banhar Minas Gerais”.

Ainda no rastro da política, na condição de prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek se enveredou junto ao arquiteto Oscar Niemeyer e ao paisagista Burle Marx no projeto de construção da Lagoa da Pampulha, uma alternativa para tentar diminuir a ausência do mar na capital mineira. A Lagoa da Pampulha se tornou, naquela época, algo próximo à ideia de praia que percorre o imaginário, mnemônico ou não, do mineiro: uma faixa que antecede *o mundo d'água sem fim*, que se pretende democrática para o lazer e o deleite de seus banhistas e fruidores. Ou, em outra leitura, um mar forjado com a cidade em seu contorno, ditado pela silhueta do modernista.

Nos gemidos poéticos de quem viveu a ditadura com a ferocidade da palavra escrita e mimeografada, o *poeta marginal* Cacaso, mineiro de Uberaba, publicou em 1982 sua obra *Mar de Mineiro*, convocando a paisagem d'água para um deslocamento poético que o ressignifica. Em *O Fazendeiro do Mar*, o poema brinca com micro paisagens que, juntas, se desconfiam mineiras:

Mar de mineiro é chão  
Mar de mineiro é pinho  
Mar de mineiro é  
Pão  
(...)  
Mar de mineiro é lagoa  
Mar de mineiro é  
balão  
Mar de mineiro é são  
Mar de mineiro é viagem  
Mar de mineiro é  
Arte  
Mar de mineiro é margem.

E é se enveredando pelas margens das paisagens mais opacas que se desloca esse ser quase mitológico, com seu corpo inteiro sedento de água e de um horizonte molhado. É na criação dessas margens, nem sempre de areia, que o mineiro revolve sua condição de existência nesses *tempos líquidos*<sup>8</sup>, em que tudo é passível de reconfiguração, até mesmo o horizonte, como demonstra o projeto da Lagoa de Furnas, no Sul de Minas.

---

<sup>8</sup> Referência ao conceito-imagem da obra *Modernidade Líquida* do sociólogo Zygmunt Bauman. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

“A lagoa de Furnas é um dos maiores lagos artificiais do mundo” – o texto que inaugura a apresentação desse território estampado no *site*, para o incentivo do turismo local, já aponta para a grandiosidade do projeto hidrográfico. No *site*<sup>9</sup> é evidenciada também a ideia de que Furnas é o mar, a praia dos mineiros, quando termina sua descrição com o chamado: “Então mergulhe neste mar de Minas”. Na publicidade institucional lê-se:

São quase 1500 km<sup>2</sup> de águas cristalinas que fazem da região o ponto de encontro de pescadores, navegadores e visitantes em busca de esportes náuticos e turismo. Projetado para mover a Hidroelétrica de Furnas, o lago é fruto da engenharia humana, que consolidou a harmonia de suas praias e seus cânions magníficos, alguns desaguando lindas cachoeiras às suas margens. (ALAGO, s/a).

É possível ainda alcançar, com os dados expostos acima, a dimensão do orgulho, para além de institucional, que “o fruto da engenharia humana” pretendeu evocar ao consolidar esse mar doce, inundando as montanhas antes habitadas pelos povos indígenas, que talvez não ambicionassem essa paisagem, como os mineiros colonizados e colonizadores governamentais.

Convivem, então, ambivalências do mesmo mito, pelo arquétipo do ser político e sua relação de poder com a paisagem e pelo arquétipo do ser lúdico e sua relação poética com o mar. Ambas contam sobre o desejo de materialização da presença do mar, seja em poesia, seja em estrutura com função institucional e a paradoxal comercialização da utopia.

Todas essas implicações vêm a contribuir para a compreensão da pulsão empírica do objeto desta pesquisa, a *Praia da Estação*, que também compõe esse cenário, essa busca pelo lugar que nos é ausente, tanto em sua esfera política, quanto artística.

---

<sup>9</sup> Disponível no site da Associação dos Municípios da Lagoa de Furnas (ALAGO) - O mar de Minas: <<http://www.lagodefurnas.tur.br/>> Acesso em: 18 nov. 2012.

## 2.2 - Ondas performativas: primeiras águas-vivas

### 2.2.1 Queremos Praia - Grupo Galpão *in happening*

*Eventos* de natureza “metartísticos” que rompiam com a figuração, com a aura da obra de arte, com o produto e com a encenação teatral aristotélica, os *happenings* dos anos 1950 buscavam radicalizar as relações entre arte e vida, com a pretensão de, se não dissolvê-las, ao menos confundir suas fronteiras, como evidencia Kaprow (1989, p. 10):<sup>10</sup> “The new art genre therefore came about, ore more accurately, gradually became an art/life genre, reflecting equally the artificial aspects of everyday life and the lifelike qualities of created art”.

A proposta de Kaprow continha uma radicalidade em sua não roteirização das ações; desta maneira, se apresentavam em estado máximo do devir artístico. Havia a plena renúncia da estruturação prévia, o que acabou tornando o *happening* um novo e emblemático ‘gênero de arte/vida’, diferenciando-se do que viria a ser a *performance*<sup>11</sup> e do teatro em sua forma clássica<sup>12</sup>, ou, como expõe Kaprow *apud* CASTILLO (2008), “uma forma de arte relacionada ao teatro que, apesar de possuir um tempo e um espaço predeterminados, contrariamente aos modelos dos espetáculos teatrais, não dispõe de um roteiro prévio para sua realização”.

Partindo do desejo explícito em interferir no cotidiano de sua cidade-sede, em 1989 o Grupo Galpão explorou uma vivência artística ampliada, nas praças públicas de Belo Horizonte, com o *happening* “Queremos praia”.

---

<sup>10</sup> Tradução para o português: “O novo gênero de arte então surgiu, ou, mais precisamente, tornou-se gradativamente um gênero de arte/vida, refletindo igualmente os aspectos artificiais do dia a dia e as qualidades naturais da arte criada”. (Tradução nossa)

<sup>11</sup> Segundo Cohen, a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, está a força motriz da arte (COHEN, 2007, p. 45) Entende-se, no entanto, que a *performance* estrategicamente não cabe em definições ou contornos fixos, transbordando-os. E a diferenciação entre *performance* e *happening* se dá aqui por seu entendimento histórico.

<sup>12</sup> Sobre a relação entre as três linguagens, Renato Cohen afirma: “É importante ressaltar que, em termos de radicalidade, o *happening* é o momento maior, e que na passagem do *happening*, dos anos 60, para a *performance*, dos anos 70, há um retrocesso em relação à quebra com as convenções, havendo um ganho, em contrapartida, de esteticidade. O teatro clássico [é] calcado na organização aristotélica, se apoia numa forma mais apolínea e a *performance* (assim como parte do teatro) resgata a corrente que se reporta ao ritual, ao dionisiaco”. (COHEN, 2007, p. 40-41) A diferenciação entre *performance* e *happening* se dá aqui por seu entendimento histórico, assim como por ser a ação do Grupo Galpão declarada como *happening*. Prefiro manter esta definição, respeitando a autonomia do grupo.



IMAGEM 4: Queremos Praia (a) - Grupo Galpão || Fonte: Patrícia Azevedo.<sup>13</sup>

Outro elemento fundamental para a realização do *happening* era a participação do que antes se supunha como público, visto que, ao confrontar os limites entre arte e vida, confrontam-se também as fronteiras entre o fazedor de arte e o fruidor de arte. Todos se tornam participantes ativos da experiência, do evento.

Em sua dissertação, João Marcos Machado Gontijo se dedica a elucidar a ampla trajetória artística do Grupo Galpão – referência em todo o país por sua qualidade cênica e poética –, em que destaca a importância da experiência *Queremos praia* na formação do grupo e sua relação com o espaço e com o espectador. Em suas palavras:

*Queremos praia* é fruto das oficinas do Festival de Inverno da UFMG de 1989. Se for correto afirmar que a montagem não deve ser apontada como uma das mais significativas na trajetória do grupo, é igualmente certo apontar sua importância do ponto de vista do significado do espaço na composição de um espetáculo – e também como uma das mais ricas experiências na relação ator/espectador. (GONTIJO, 2009, p.75).

---

<sup>13</sup> Patrícia Azevedo é artista visual, professora de fotografia do curso da graduação em Artes Visuais e mestranda no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Ao tomar conhecimento do meu projeto de pesquisa, quando cursávamos juntas a disciplina Paisagem Global/Paisagem Local, Patrícia revolveu seus arquivos fotográficos e gentilmente me cedeu duas imagens do *Queremos Praia* em 1989 na praça da Savassi.



Gontijo relata que a ação aconteceu em duas praças de Belo Horizonte, a Praça da Savassi e a Praça Sete <sup>14</sup>, ambos espaços com forte significações identitárias para a capital. Ao todo, cerca de 40 artistas participaram da intervenção artística, entre atores do grupo e artistas convidados de diversas linguagens artísticas.



IMAGEM 5: Queremos Praia (b) - Grupo Galpão | Fonte: Patrícia Azevedo.

Com a primeira narrativa imagética é possível visualizar a ludicidade da ocupação da Praça da Savassi, onde elementos cotidianos do banhista se transformam em cênicos, reforçando a ressignificação desse espaço, antes praça, vivenciado e reivindicado como praia.

A reivindicação tão atípica – Queremos *praia* – em pleno centro de Belo Horizonte, capital de um estado ausente de mar, traz de maneira disruptiva e bem humorada a discussão tão atual sobre a ocupação dos espaços públicos por seus habitantes e emite pistas para se entender a *Praia da Estação* em sua dimensão ampliada.

---

<sup>14</sup> A Praça Sete, grande centro político e simbólico de Belo Horizonte, é caracterizada pelo seu amplo fluxo heterogêneo de transeuntes.

## 2.2.2 - Praia - Coletivo *This Land Your Land*



IMAGEM 6: Praia | FONTE: Coletivo *This Land Your Land*.

Em 2006 o Coletivo *This Land Your Land*, composto pela dupla de artistas Inês Linke e Louise Ganz, realizou a intervenção urbana *Praia*, uma ocupação que evoca a experiência descontraída da vivência na faixa de areia em plena paisagem urbana ou, mais especificamente, em um de seus hiatos – o lote vago –, área de propriedade privada temporariamente sem uso. Sobre a proposta, Inês Linke descreve:

A intervenção transportou o ambiente litorâneo, de praia, para um terreno vago no bairro Savassi/BH (no cruzamento entre duas ruas). Em um lote, emprestado por um dia, espalhamos areia num quadrado medindo 10x10 metros. Uma piscina redonda inflável, enchida com água fornecida por uma oficina, foi disposta no centro dessa área. Ao redor da piscina posicionamos espreguiçadeiras e guarda-sóis. Neste lugar vivenciamos o ambiente de praia com amigos e convidamos o público para passar e aproveitar o dia conosco. Pessoas com suas roupas cotidianas, de banho, outras com toalhas, bolas, brinquedos, chapéus e utensílios foram chegando e se instalando. Enquanto os usuários do espaço inusitado bebiam água de coco e cerveja, o dono do restaurante japonês localizado do outro lado da rua distribuía sushis. (LINKE, Inês. Belo Horizonte, 17 jun. 2014. Depoimento a Thálita Motta Melo).

A *Praia* contou com participações e participantes diversos, desde amigos e familiares, até os próprios transeuntes que se aproximavam ou observavam da janela do ônibus. Alguns topavam a proposta de ocupar o lote, entendendo-a de maneira lúdica e inofensiva. A seguir, algumas interações e apropriações:



IMAGEM 7: Faixa de areia | Fonte: Coletivo This Land Your Land.

A intervenção fez parte do projeto *Lotes Vagos: Ação Coletiva de Ocupação Urbana*, que propôs, pela primeira vez em 2005, a ocupação negociada desses espaços privados para que artistas e arquitetos, juntamente às comunidades, desenvolvessem ações e espacialidades de uso público e comum, a fim de discutir essas fronteiras e alargar possibilidades de vivência, como narra uma das proponentes do projeto, Louise Ganz:

Propomos uma ação coletiva de uso temporário de lotes que se encontram vagos. A ideia deste projeto é intervir nestes espaços e propiciar a moradores de vários bairros o acesso a espaços vagos próximos, onde possam ocorrer atividades para o lazer, a cultura, a produção agrícola, ou outras não usuais na cidade. Lotes urbanos podem ser usados para criar vacas leiteiras, estender roupas, para colocar piscinas, para realizar casamentos, festas e piqueniques, para se transformar em sala de estar, para plantar hortas e flores, para guardar segredos enterrados e esconder tesouros. Assim, o projeto “Lotes Vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental” visa repensar o território urbano e as relações que a população pode criar com estes espaços vagos da cidade. (GANZ, 2009, p. 35).

A intervenção *Praia*, assim como outras ocupações, fez parte de um desdobramento do projeto *Lotes Vagos*, materializado no vídeo documentário *Metros Quadrados* (DOCTV 3), realizado em parceria com a Rede Minas / TV Cultura / Fundação Padre Anchieta / Ministério da Cultura. Abaixo, imagens de duas ações que, como a *Praia*, entraram também para o documentário: a primeira se trata da proposta *Topografias para descanso e leitura* e a segunda proposta, *Cabeleireiro e massagista*:



IMAGEM 8: Topografias para descanso e leitura / DocTV3 | Fonte: Blog Lote Vago.



IMAGEM 9: Cabeleireiro e massagista / DocTV3 | Fonte: Blog Lote Vago.

O Coletivo *This Land Your Land* vem trabalhando em suas ações, em diferentes plataformas midiáticas, as tensões entre cidade, natureza e arte, perpassando projetos que discutam o uso e acesso da terra, como consta em seu site, criando imagens que apontam e possibilitam outros modos de vida. É visível, ao acompanhar a sua trajetória de projetos, que a proposta de ativação desses espaços também é compartilhada com os moradores e fruidores comuns que os praticam, sustentam e propõem interações, indo muito além da proposta em si, para uma ampla ativação da comunidade em torno das possibilidades de vivências criadas, de situações de partilha do que se intenciona comum, mesmo que temporariamente. Desenvolve ações que vão desde o plantio em determinados terrenos (e a sua partilha resultante da colheita) à própria resignificação da paisagem, como é feita na transposição da imagem/ação da praia para um *espaço fantasmático* (FOUCAULT, 1984), como é o lote vago.

Em uma conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos realizada em março de 1967, Foucault apresentou a noção de espaços heterotópicos em detrimento da noção de espaços utópicos, desenvolvendo o conceito de heterotopia que pode ser aplicado aqui às práticas de ocupação dos espaços vagos do Coletivo *This Land Your Land*, assim como a tantas outras propostas de intervenção urbana que propõem ressignificações conflitantes, pois “a heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários lugares que por si só seriam incompatíveis” (FOUCAULT, 1984, p. 418). Trata-se, resumidamente, de espaços justapostos ou sobrepostos, inicialmente incompatíveis, como a sobreposição do espaço da praia em meio ao lote vago, ou mesmo de contraposicionamentos, como elabora Foucault:

Espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros posicionamentos reais, que se pode encontrar no interior da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 1984, p. 415).

Nessa mesma sobreposição conflitante, em que o espaço ressignificado é invertido de sua aridez e condição fantasmagórica, para uma relação que pode ser lúdica, observa-se que um espaço passa a ser praticado com elementos que não são próprios de suas intenções iniciais (ou funções), as quais, se vistas separadamente, não se encontram na mesma esfera do discurso.

E por último, no que o autor categoriza como o Quarto Princípio:

[...] as heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se pode chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia que se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional. (FOUCAULT, 1984, p. 418).

Esse pode ser entendido como o tempo raro e quase condenado nas sociedades capitalistas, que é o tempo do ócio pelo ócio, como é o tempo que se propõe na intervenção *Praia*, tempo de fruição absoluta do espaço e da situação, da contraprodução e do desfrute temporário.

No entanto, a melhor característica para essa apropriação de conceito seria o fator elencado pelo autor de que a heterotopia é, ao mesmo tempo, um espaço real, identificável, mas também um *lugar outro*, um desdobramento de possibilidades infinitas.

### 2.2.3 A ilha - Coletivo [Conjunto Vazio]



IMAGEM 10: A ilha | Fonte: Coletivo [Conjunto Vazio].

Verão em 2007, domingo de Sol. Uma tarde propícia para relaxar e se entregar ao ócio na praia e praticar atividades agradáveis ao ar livre, como ler um livro, tocar violão, bater um papo com os amigos, tendo na linha do horizonte a vista para o mar.

Seria uma manhã de domingo comum para um ser litorâneo brasileiro, adepto à faixa de areia. Contudo, trata-se de uma intervenção urbana proposta e vivenciada pelo coletivo [Conjunto Vazio]<sup>15</sup> em Belo Horizonte, que – assim como o *happening Queremos praia* do Grupo Galpão – ocupou um espaço no centro da cidade mineira,

---

<sup>15</sup> Em seu blog o [conjunto vazio] informa ser um coletivo anticapitalista e não hierárquico de anti-arte, intervenção urbana, performance e ativismo (...). Suas ações questionam o espaço institucional, a sociedade do espetáculo, a comercialização da arte e do fazer teatral, mais especificamente. O coletivo realizou provocativas apresentações no Festival de Cenas Curtas, fomentado pelo Grupo Galpão em sua sede, “*Esperando Debord*” em 2008 e a “*Eu me vendo por muito menos do que você paga*” em 2009. A primeira é marcada pela ausência de ações e do discurso oral ou textual, onde o performer Paulo Rocha, sentado em uma cadeira olha, imóvel, para o público no teatro, baseado nas ideias de Debord o coletivo declara em seu blog que *não há nenhum discurso a ser feito, a arte está morta e cheira mal*. Mais informações disponíveis no blog:< <http://comjuntovazio.wordpress.com/>>

ressignificando-o com seus corpos vestidos (e libertos) para a paisagem imaginária frente ao mar. Como narra Naiara Jardim<sup>16</sup>, propositora da intervenção:

No dia marcado, um amigo foi me buscar em casa, e me lembro que ele estava quase arrependido por ter topado. E se fosse ridículo demais? Eu também fiquei um pouco apreensiva. No fim do dia, esse meu amigo estava de roupa de banho, na rotatória, dando “tchau” para motoristas. Tem algo de libertador aí. (JARDIM, Naiara. Belo Horizonte, 29 ago. 2013. Depoimento a Thálita Motta Melo).

Nessa intervenção, o espaço escolhido tem uma forte carga simbólica, pesa tanto quanto a ação gestual. O pequeno círculo de concreto onde se localizou a ‘*A Ilha*’, nome dado à ação, é funcionalmente uma rotatória entre ruas, circundada por carros em movimento. Situada na Avenida do Contorno, que *a priori*, como sugere o nome, contornaria toda a cidade de Belo Horizonte, hoje abraça apenas o hipercentro, dada a sua grande expansão.

Paulo Rocha, membro do Coletivo [Conjunto Vazio], conta sobre o processo de criação da intervenção, suas referências, motivações, e narra sobre a experiência e repercussão na mídia local:

Tem um texto do [conjunto vazio] que fala da tradição que a gente chama de “Tradição Praieira Insurgente em Belo Horizonte”. Em 2007 começou esse agrupamento mais próximo de artistas e anarquistas, e a gente estava pensando muito na possibilidade de ações de rua. A minha primeira ideia era fazer a performances dentro de bancos, que demorou muito tempo pra sair, acho que por pura preguiça. E a Naiara (Jardim) trouxe essa ideia da *Ilha*, que ela falou que sempre teve a imagem das pessoas tomando banho de sol em rotatórias, e aí a gente pensou: “para que servem as rotatórias”? E começamos nesse debate sobre o ‘Direito à cidade’ que sempre esteve muito presente na cultura punk e anarquista da cidade e a gente já sabia do [happening] *Queremos praia!*, das performances e vídeos da Louise Gans e da Inês Linke; a gente tinha uma ligação, a gente plagiava isso. Foi uma das referências, e resolvemos fazer de maneira muito despreziosa. A gente saiu caçando os locais da cidade. Fizemos duas ou três [ações]. A primeira foi literalmente no pedaço de concreto, sem uso nenhum na mão inglesa da Savassi. Éramos 6 ou 7, e a ideia era isso, levar comida, livro... Era pra ser divertido, sem pretensão nenhuma. Eu lembro que os carros começaram a parar, tirar foto, um jornalista foi lá, a gente saiu no Super e no Estado de Minas. E aí a gente pensou: “Foi muito legal, muito bacana, vamos fazer de novo”. Aí fizemos depois naquela rua da *Mary in Hell*, numa rotatória. Só que, pensando retroativamente, eu vejo como é que a gente estava em locais muito burgueses da cidade, só que na época isso não apareceu como questão. (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

---

<sup>16</sup> Naiara Jardim contribuiu imensamente para a pesquisa com sua narrativa pessoal sobre *A ilha*, motivações e reflexões sobre a intervenção poética na cidade.

De acordo com o Dicionário Aurélio (2011), o verbete *ilha* traz como significado “s. f. Extensão de terra cercada de água por todos os lados. Fig. Objeto completamente isolado”.

A ação evidencia a arquitetura urbanística desencarnada, na sensação de estar ilhada, como pedestre, por entre carros e concreto, e cada vez menor convívio humano. Naiara conta sobre as primeiras observações que antecederam *A ilha*:

No caso da ilha na rotatória, o pensamento surgiu da união de alguns fatos. Um deles é a percepção de que pedestres eram (são?) ignorados em certos pontos e existem alguns lugares onde os semáforos nunca permitem a travessia (não sei como está hoje, mas um exemplo disso era a Av. Silviano Brandão com Rua Itajubá) Quando um sinal de carros fecha, outro abre. E de repente, você está ilhado em um canteiro central do cruzamento. E me lembro de pensar neste termo a me ver em lugares assim: ilhada. Outro fato era a sensação de que os espaços estavam cada vez mais para “passar” e pouco para “estar”. Mais carros e concreto e menos pessoas e convivência. (JARDIM, Naiara. Belo Horizonte, 29 ago. 2013. Depoimento a Thálita Motta Melo).

A rotatória é, em sua gestação funcional, um espaço destinado a isolar o pequeno círculo de concreto do contato direto com o veículo automobilístico, a fim de organizar o trânsito. Já na vivência da intervenção, Naiara Jardim narra sobre sua angústia em permanecer naquela “armadilha”:

A primeira foi no semáforo na Av. Contorno, em frente à Rua Professor Moraes, um lugar onde se você atravessar fica ilhado (sem momento de intervalo de passagem de carros para continuar a travessia). Talvez não devêssemos atravessar ali, mas muita gente cai nessa armadilha. A outra foi em uma rotatória mesmo. Uma perfeita ilha de asfalto vazia e cercada de carros por todos os lados. Quase pedindo um “e se?”. (JARDIM, Naiara. Belo Horizonte, 29 ago.2013. Depoimento a Thálita Motta Melo).

Percebe-se uma angústia próxima à dos moradores entrevistados na reportagem reproduzida abaixo, que falam sobre os riscos da reutilização do espaço da rotatória em questão, por conta do intenso fluxo de carros e a constante presença de acidentes, como fica evidente no depoimento do comerciante, Elder Moraes: “Mas eles estão arriscando a vida porque nesse trecho sempre ocorrem, no mínimo, dois acidentes por semana”. Ou ainda na fala do técnico de informática Lucas Ladeira, que fecha a matéria: “Esse espaço não dá pra ser reutilizado. Não ficaria ali mesmo”.





IMAGEM 11: Reportagem por Daniela Galvão | Fonte: Jornal Estado de Minas, 07 out, 2007.

Como evidenciado e vivenciado, a rotatória – assim como outros desvios urbanos – não é destinada à permanência humana, e nem mesmo à sua passagem, haja vista a iminente periculosidade que representa. Tendo isso em mente, é possível afirmar que a rotatória, assim como a ilha, é um *objeto completamente isolado*, tacitamente isolado. Esses sentimentos de solidão, impermanência e impessoalidade nos remetem aos *não-lugares*, noção enunciada por Marc Augé, quando afirma que:

Vê-se bem que por “não-lugar” designamos duas realidades complementares, porém distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, **os não-lugares criam tensão solitária.** (AUGÉ, 1994, p. 87, grifo nosso).

Em sentido contrário, a intervenção proporcionou – como abaixo descreve Naiara – um sentimento de espaço compartilhado, devido a sua proposta de coletivizar aquele momento através da participação de outras pessoas de referências e áreas distintas, formando um grupo heterogêneo que dava maior potência para a ação:

É muito interessante convidar as pessoas e perceber os novos significados trazidos. Quem é mais conectado à arquitetura via um sentido; os da filosofia traziam outros elementos; os atores, os colegas envolvidos com cinema, todos traziam novos pensamentos. E é lindo perceber algo virar “de todo mundo”. E olha, para mim, o grupo foi fundamental. Não apenas para dividir, mas para contribuir para a “não justificativa” por parte de quem vê. Vou tentar explicar melhor: uma pessoa sozinha tomando sol na rotatória é uma pessoa sozinha tomando sol na rotatória. Quem vê justifica muito rápido e segue seu rumo: é louca, é pessoa “alternativa”, é protesto. Para mim, o grupo, nesse caso, ajuda a tirar esses significados imediatos. É preciso olhar melhor. (JARDIM, Naiara. Belo Horizonte, 29 ago. 2013. Depoimento a Thálita Motta Melo).

Da mesma maneira que ao resignificar a rotatória como ilha – *objeto completamente isolado*, o coletivo [conjunto vazio] se isola simbolicamente por entre o fluxo dos carros e vivencia “o lugar, espaço praticado” (CERTEAU, 1990); por outro lado, estabelece uma ponte simbólica e mnemônica junto aos passantes e moradores locais. Dessa forma, a ilha-rotatória se torna uma ponte de conexões e diálogos, dissolvendo e evidenciando os contornos da fronteira do lugar, simultaneamente, poeticamente:

Alguém faz todo dia um trajeto para a casa. Sempre igual. Um dia, tem uma praia no caminho. Uma praia. Lembra da pessoa que para e acha curioso alguém usar um simples chapéu? Agora, o chapéu ficou gigante: você colocou no caminho dela uma praia. Assim, sem agressões, sem chamá-la de quadrada, sem que ela se sinta careta por não ser ousada ou criativa, sem apontar o dedo, você traz para ela uma nova visão (em todos os sentidos) e (que alegria!) gera nela um sorriso. No meio do caminho, tinha uma praia. (JARDIM, Naiara. Belo Horizonte, 29 out. 2013. Depoimento a Thálita Motta Melo).

Finalizando o seu relato sobre uma das praias que havia no meio do caminho – e que cada vez mais hão de estar – Naiara fala de sua motivação, “seu verdadeiro elã: criar memórias”. Justamente aquilo a que os *não-lugares* de Augé se referem:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. (AUGÉ, 1994, p. 73).

A intervenção *A ilha* causa uma disrupção no olhar do passante, desloca-o de seu estado de passagem, de certo acúmulo diário de não-lugares nas vistas, para uma vivência momentânea. Mesmo que pelo olhar, de um oásis em meio ao caos urbano, deslocam-se as paisagens, se sobrepõem e contrastam, produzem memória, afeto. Sem a intenção de agredir, mas com a proposta de agregar, Paulo Rocha conta sobre a adesão das pessoas ao inusitado espaço: “E aí teve uma segunda *Ilha*, que foi até a minha avó. Foi muito legal, as pessoas dos prédios começaram a descer, e pensamos que havia um potencial agregador muito forte e quisemos fazer uma montagem, mas nunca levamos pra frente”.

A *Ilha* se dissolveu em outras ações do [Conjunto Vazio], assim como foi apropriada pelo Coletivo da Albertina, localizado na Zona Leste de São Paulo, que fez

uma versão desdobrada da proposta, até desaguar no objeto de pesquisa deste trabalho, com implicações e tessituras a serem abordadas no próximo capítulo.

O [Conjunto Vazio] é uma proposta de coletivo, no seu sentido mais promíscuo, como conta Paulo Rocha, que agenciou inicialmente o encontro entre amigos da esfera *Punk*/Anarquista da cidade e amigos da Formação em Teatro do Palácio das Artes, para atuarem de forma horizontal, baseados em teorias e práticas de anti-arte, declaradamente influenciados pela banda *punk Sex Pistols*, pelo Dadaísmo, e, de maneira mais visível, pelos Situacionistas, assim como também pelo Provos de Amsterdã, entre tantos outros autores e movimentos, como a Performance Art. Sobre suas influências pessoais, que se refletem na origem do coletivo, Paulo Rocha relembra:

O [conjunto vazio] foi formado em 2006/2007 e ele veio de uma ideia que eu já tinha durante muito tempo que era juntar as pessoas do Palácio das Artes que eu fazia [o curso de formação em teatro] e o pessoal que eu tinha contato, tinha banda que era do movimento punk e *hard core*. (...) E a minha ligação inclusive, com a história da arte, ela se dá pelo movimento punk também. Por exemplo, o Malcolm McLaren que é o inventor do *Sex Pistols*, não o inventor do *Punk*, mas o inventor do *Sex Pistols* era de uma facção inglesa dos Situacionistas, chamava *King Mob*, então a capa dos *Sex Pistols* do primeiro álbum já era pra ser uma colagem da revista do *King Mob*, então através do *Punk* você tem elementos ali que remetem aos Situacionistas, ao Dadá, ao Futurismo, tem essas ligações com a Antiarte. Grande parte desses primeiros *punks* tinham ligações com as escolas de arte, a própria Path Smith, por exemplo, veio de uma escola de arte, o pessoal do The Clash... Enfim, e aí a minha ideia foi fazer essa genealogia, a vontade de fazer coisas desse tipo em Belo Horizonte. (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

Atuando de forma flutuante, “como uma espécie de rede”, por agrupamentos de interesses em projetos específicos, sua manutenção se dá pela ajuda mútua entre seus participantes “flutuantes” – ora mistos, ora majoritariamente *punk*/anarquistas, ora majoritariamente artistas – parentes e amigos. Projeta-se também como uma assinatura coletiva, visto que há ampla produção de textos para o blog e participações em debates. Paulo explica sobre a transitoriedade do [conjunto vazio]:

Só que acaba que eu uso também como nome coletivo, até porque eu brinco que eu sou o editor do blog, que é um espaço pra onde essas coisas convergem, mas eu brinco que o [conjunto vazio] são meus amigos que vão tomar café na minha casa, ou amigos que têm alguma ideia e não querem assinar, ou querem assinar como [conjunto vazio], ou amigos que pedem para falar que fizeram uma performance e querem colocar no currículo para mandar para edital, mas ele é flutuante. Porque a ideia do [conjunto vazio] foi caminhando para tratar a ideia do estético, político e teórico não separados, então é tão importante pra gente escrever um texto, participar de um debate público, quanto fazer uma performance, fazer uma intervenção, quanto estar ligados a essas

movimentações políticas. (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

Por esse motivo, o [conjunto vazio] se torna importante neste trabalho, devido à sua presença recorrente em diversas esferas e movimentações estéticas e políticas, as quais atravessam e são atravessadas pela *Praia da Estação*, possibilitando um melhor acesso às redes que a complexificam, tais como algumas das ligações teóricas a serem trabalhadas aqui.

3.

**Fragmentos da Praia da Estação:**  
das gotas ao oceano

### 3.1 - Notas preliminares

Tendo em vista a complexidade e fragilidade do trabalho de reconstrução histórica de um fenômeno coletivo e horizontal, ainda em curso, como é o caso da *Praia da Estação*, considera-se uma missão complexa exercitada pelos historiadores, dada a porosidade e riqueza de ângulos do fato histórico. Nesse caso, o exercício de compreensão histórica, poética e política da *Praia da Estação* perpassou, sobretudo corporalmente, pelas vias da experiência etnocenológica, vias de um contato fenomenológico com o objeto de estudo.

A reconstrução histórica será permeada pelas vivências, escutas, diálogos e leituras – e recortes da *Praia* noticiados pela imprensa – que atravessaram, pelas mais diversas plataformas e sentidos, a rota da pesquisa.

Por meio da utilização desses fragmentos – de vivências, escutas e leituras – a fim de perceber, entre suas narrativas polimorfos, as principais nuances do acontecimento da *Praia*, propõe-se refletir acerca de seus múltiplos processos de construção éticas e estéticas.

Diante de todo o histórico da *Praia* que vem sendo construído – e que cada vez mais se mostra conectado com questões de uma geração e de seu tempo, tendo como referência um leque de experiências anárquicas e lúdicas de um passado não muito distante (Situacionismo, Maio de 68, Provos, *Punks*, *Performance Art* dos anos 70...) – foi necessário determinar os momentos que eram mais interessantes de serem elucidados neste trabalho, assim como exercer a difícil tarefa de determinar o último acontecimento a ser permeado, mesmo tendo a noção de que as *Praias* continuam e se desdobram em diversas iniciativas.

Em especial, destacam-se as iniciativas desencadeadas pelos recentes levantes em favor da mobilidade urbana (Tarifa Zero) e também de caráter anti-copa, as quais mobilizaram pelo Brasil inteiro, desde junho de 2013, mais especificamente conectados às iniciativas na cidade de Belo Horizonte, como as Assembleias Populares Horizontais (APH) e as Ocupações Culturais que vem sendo construídas pelos jovens de forma independente, horizontal e dialógica.

O recorte temporal para este capítulo se dará desde o chamamento *Vá de branco* do dia 07 de janeiro de 2010 até o Piscinão de Ramos, não contemplando toda a linha historiográfica, mas elencando, como já dito, os momentos mais interessantes para a

reflexão deste trabalho. Serão, mesmo assim, abordados no último capítulo outros acontecimentos não contemplados aqui, tais como o Copelada e a Praia de Iemanjá.

A partir do mapeamento dos chamados para *Praia* contidos no blog Praça Livre BH, é possível reconstituir um panorama destes momentos de interesse, que encontram-se abaixo em destaque, contando com uma maior atenção na presente dissertação:

**Vá de Branco** | **Blocos da Praia da Estação** | Praia dos Trabalhadores | **Copelada de Praia** | Marcha das Vadias | **Piscinão de Ramos em Belo Horizonte** | A Praia sobe o morro (serra) | Em obras - Coletivo de Dança em Paisagens Urbanas | 1º Eventão - 1 ano de Praia da Estação | 2º Eventão | Dia Internacional do Teatro - Praia | Panelaço em apoio ao FIT na Praia | 3º Eventão da Praia da Estação | Bicletada Extra: Praia da Estação | Praia de Iemanjá

É relevante ressaltar também a importância do livre acesso ao processo de discussão e de ocupação da Praça da Estação, disponibilizado em blogs, listas de e-mails e sites, principalmente a plataforma Praça Livre BH<sup>17</sup>, na qual foi possível coletar diversas narrativas, sendo a proposta vigente de livre postagem, horizontalizando ainda mais a produção de sentido da *Praia da Estação*, onde é possível ter uma cibervivência com o processo de formação dos pensamentos que permeiam a ocupação e suas tensões, para além mídia convencional.

Foi também de grande importância a dissertação de mestrado *Uma "Praia" nas Alterosas, uma "antena parabólica" ativista: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte* de Thiago Oliveira, que faz um recorte histórico da praia com ênfase nos movimentos anarquistas que a precederam.

---

<sup>17</sup> Link para o blog Praça Livre BH, disponível em: <<http://pracalivrebh.wordpress.com/>>. Acesso em: out. 2012;

### 3.2 - O direito (de carnavalizar) a cidade

*A imaginação pessoal e a participação corporal é o que resta e será a libertação de tudo: convencionalismo, opressão social, domínio individual, etc. (Hélio Oiticica)*

Em reação ao decreto 13.798/09 (09 de dezembro de 2009), emitido pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, que consistia na proibição de *eventos de qualquer natureza* na Praça da Estação, com vigência a partir do dia 1º de janeiro de 2010, alguns jovens, já antes indignados com o contorno que vinha tomando a política municipal da gestão do então prefeito Márcio Lacerda, propuseram um chamamento público e anônimo por meio do blog *vá de branco*<sup>18</sup>, incitando o comparecimento da população à referida praça, como protesto ao posicionamento do governo municipal, que, por meio da coibição do espaço público, interferia diretamente nos meandros da cultura.

Como o próprio nome do blog já descreve, a veste dos participantes também era manifesto em oposição ao decreto, impulsionando o uso do traje de cor branca.



IMAGEM 12: Cartaz de chamamento 'Vá de Branco' | Fonte: Blog Vá de Branco.

A prefeitura justificou o decreto como medida para garantir a integridade do patrimônio, evitando, em suas palavras, “a depredação do patrimônio público” e também

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://vadebranco.blogspot.com.br/2009/12/7-de-janeiro-de-2010.html>> Acesso em: out. 2012.



garantindo a “preservação da segurança pública”, ambos decorrentes da dificuldade em limitar o número de pessoas em eventos abertos na praça.

O objetivo do chamamento *vá de branco* era questionar a administração municipal sobre a arbitrariedade da decisão, refletindo em seu blog o porquê do não debate da Secretaria de Segurança Patrimonial junto à população sobre a depredação do patrimônio no local. Podem-se ler no blog questões ainda mais específicas como: quais foram as depredações dos últimos eventos? Ou ainda, com maior urgência, refletir sobre quais eram os reais interesses por detrás do decreto, em relação à praça.



IMAGEM 13: Ato Vá de Branco | Fonte: Blog Pedreira na Vidraça.

Em entrevista cedida ao pesquisador Igor Oliveira, Rafael Barros recorda os participantes reunidos no ato, o que deixa evidente a heterogeneidade de pensamentos que compunham o primeiro encontro:

Então, eu lembro que tinha uma galera do Instituto Helena Greco... uma galera do Movimento Anarquista Libertário, do MAL, tinha uma galera dos estudantes secundaristas, pessoas que estudam a questão da cidade, do Centro, do urbano, tinha gente da área do teatro e da cultura, tinha uma galera do Ystlingue, do [Conjunto Vazio], uma ou duas pessoas do Barreiro. Não vou lembrar de todo mundo, mas, enfim, você tinha pessoas de diferentes lugares, pessoas ligadas a movimentos políticos, alguns partidarizados, outros não partidarizados, movimentos da esquerda, movimentos anarquistas, pessoas da área cultural, pessoas ligadas à pesquisa, ao pensamento sobre a cidade. (BARROS, Rafael. Belo Horizonte, 20 jun. 2011. Entrevista a Igor Thiago Moreira Oliveira).

No embrionário ato *vá de branco*, cerca de 50 manifestantes compareceram à praça no dia 07 de janeiro de 2010 e, em discussão, decidiram formar um movimento, como descreve Igor Oliveira:

Naquele momento, segundo o mesmo relato, os presentes deliberaram por constituir um movimento apartidário em prol da cultura belorizontina, assim como se discutiu sobre questões e processos vivenciados pela cidade, como, por exemplo, a questão da gentrificação e limpeza social do Centro de Belo Horizonte visando à preparação para a Copa do Mundo de 2014 (OLIVEIRA, 2012, p. 94).

Após a discussão sobre os encaminhamentos da coletividade ali reunida, os participantes realizaram um abraço simbólico à praça e decidiram criar uma lista de discussão no *Google* grupos, para dar continuidade às ações e reflexões.



IMAGEM 14: Abraço à Praça da estação | Fonte: Blog Pedreira na Vidraça.

O chamamento público *vá de branco*, emitido por jovens artistas da capital mineira, desdobrou-se em outros agenciamentos coletivos, fortalecendo a proximidade e a discussão entre os diversos setores envolvidos, assim como evidenciando tensões devido à pluralidade de formações e pensamentos sobre política. No *vá de branco* foi

gestada a ideia da lista de e-mails que depois virou o blog Praça Livre BH. É sobretudo neles que se tornam mais visíveis as tensões entre radicalidades e desejos de ação.

Após o acontecimento do *vá de branco*, Paulo Rocha conta que, baseado na intervenção urbana *A ilha*, da qual havia participado junto ao Coletivo [Conjunto Vazio], assim como em experiências estéticas anteriores — já abordadas aqui, tais como o *happening Queremos Praia!* do Grupo Galpão e a ação *Praia* proposta pelo coletivo *This Land is Your Land* formado pelas artistas visuais Inês Linke e Louise Ganz — surgiu então a ideia de se realizar uma praia na Praça da Estação. A proposta foi levada para ser discutida no Espaço Ystilingue, já conhecido como lugar aberto às discussões políticas e artísticas de gestão horizontal, localizado no Edifício Maletta, no centro de Belo Horizonte. Lá foi criada a peça gráfica publicada no Centro de Mídia Independente (CMI)<sup>19</sup> no dia 13 de janeiro de 2010: nascia, então, a *Praia da Estação*. Paulo Rocha descreve o processo:

E aí tem o decreto. E vem o *Vá de Branco*, que é um primeiro encontro, que ninguém soube muito bem, que era início de uma proibição de eventos na Praça da Estação. Reza a lenda que era por causa dos eventos evangélicos que rolavam na praça. E aí vem o decreto: “Estão proibidos eventos de qualquer natureza”, e isso causou um nó tão grande, porque quando vieram essas ideias higienistas, pensamos que poderia ter uma *ilha* na praça [da estação], seria legal. Então veio o decreto e ficamos pensando de que natureza era esse decreto, porque o que pensamos é que QUALQUER evento dentro da Praça da Estação seria um problema, a ponto que pensamos em fazer a chamada anônima. Fomos e discutimos isso e de lá tiramos a ideia de ter uma lista de e-mails que era o PRAÇA LIVRE BH, foi do *Vá de branco*, ela é aberta, inclusive. E aí tivemos a ideia de fazer a *Praia*, levamos isso pra uma reunião do Ystilingue e foi feita a arte, tanto que está marcado para o sábado 9:30, esse era um dos indícios. A ideia era fazer uma praia, houve um espaço pra conversa e isso era a chamada: “Venha conversar sobre a questão da cidade” e a gente publicou isso o CMI, no Centro de Mídia Independente, que é muito importante pra gente também. (ROCHA, PAULO. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

---

<sup>19</sup> O Centro de Mídia Independente (CMI) atua como uma rede de produtores independentes. Cobre movimentos sociais e de ação direta, em que qualquer pessoa pode disponibilizar material para compor o site. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2010/01/462765.shtml>> Acesso em: out. 2012.



IMAGEM 15: Primeiro Folder de chamamento para a Praia da Estação | Fonte: Centro de Mídia Independente (CMI).

O chamado publicado no CMI e assinado com o pseudônimo Luther Blissett foi divulgado rapidamente por várias plataformas online, surpreendendo parte dos participantes do *vá de branco*, que dariam sequência ao encontro para discutir a direção que tomariam, alterando os rumos para o acontecimento de uma intervenção lúdica que viria a ser a primeira *Praia da Estação* de muitas que viriam. No blog Praça Livre BH, uma postagem, assinada por Luther Blissett, fala sobre a resposta festiva dada ao decreto municipal:

A medida repercutiu em uma série de protestos que, felizmente, saíram das correntes de e-mail e decidiram ocupar a praça. Desde janeiro deste ano, a Praça da Estação tem sido sede de um dos movimentos de ocupação urbana mais interessantes de que se tem notícia em Belo Horizonte, conhecido como “Praia da Estação”. A população ocupou espontaneamente a praça, levando trajes de banho, boias, intervenções, bolas, cangas, manifestos, música e farofa... no intuito de ocupar a praça, de resistir ao decreto, de exigir do prefeito mais diálogo e maior transparência na condução da administração da cidade. (BLISSETT, 2010, s/p).

O pseudônimo usado na chamada pública via *web*, Luther Blissett, é utilizado como uma identidade aberta por milhares de *hackers*, ativistas e operadores culturais. O nome veio inspirado de um jogador de futebol inglês que teve um medíocre desempenho quando contratado pelo Milan da Itália, sendo devolvido ao seu clube de origem. Não se

sabe ao certo o motivo pelo qual o seu nome foi escolhido para nomear o projeto de contracultura na Itália e no mundo, o *Luther Blissett Project*<sup>20</sup>.

Assim como a gestação de conteúdos na Wikipédia e em outras tão diversas plataformas Wiki, o blog Praça Livre BH também tem livre acesso e produção de informações, chamadas, depoimentos, registros (...) a fim de democratizar essa produção e enriquecer a discussão. Além do pseudônimo Luther Blissett, que assina oficialmente quase todas as postagens do blog Praça Livre BH, há também o pseudônimo Ommar Motta<sup>21</sup> no blog, sendo assim opcional a identificação pessoal de quem posta, apesar de constarem assinaturas de participantes e coletivos.

A mensagem no *flyer* para o chamamento era clara – “Venha de roupa de banho e traga toalha de praia, boias, guarda sol, cangas, cadeira de praia, instrumentos de percussão (...)”, e se propunha a personificar o banhista em plena praça, corporeidade extra-cotidiana para o árido hiper-centro da cidade.

Estava dado o pontapé inicial para uma série de ocupações, carnavalizações e perform(ações) praieiras que se estabeleceriam nos finais de semana ensolarados na capital, com sua natureza estética e simbólica, como descreve Igor Oliveira:

A primeira *Praia da Estação* marcou uma ocupação lúdico-carnavalesca da praça, das muitas que ainda viriam acontecer por, pelo menos, mais três ou quatro meses, onde os jovens puderam desfilar sua irreverência, ironias, protestos e contestações contra o decreto, o executivo municipal e os rumos de desenvolvimento da cidade. Trajes de banho, sombrinhas (uma delas, colorida, viraria o símbolo da Praia da Estação), guarda-sóis, caixas de isopor, cangas, toalhas de banho, boias, cadeiras de praia, protetores solares, peteca, bola, adereços carnavalescos, faixas, cartazes, manequim com a foto do prefeito, músicas, instrumentos musicais e até um caminhão-pipa compuseram o cenário da primeira “Praia” e delinearão a natureza estética e simbólica daquele protesto. (OLIVEIRA, 2012, p.101).

A primeira *Praia* pegou de surpresa, tanto governantes, quanto a própria imprensa oficial e até mesmo a mídia independente, reverberando em diversos portais de informações na internet e também em mídia impressa, repercutindo a inusitada forma de protesto que misturava arte e festa.

---

<sup>20</sup> Site do Luther Blissett Project: <<http://www.lutherblissett.net/>>. Acesso em out. 2012.

<sup>21</sup> Na descrição que consta no blog PRAÇA LIVRE BH: “Ommar Motta são muitas caras e expressões, homem ou mulher, marias-josés na multidão. Quer simplesmente poder viver a cidade como palco de suas fruições, e estar nos espaços que são seus. Quando das “boas novas” que caíram sobre a Praça da Estação, em Belo Horizonte (um decreto parecido com sítios impostos por regimes autoritários), Ommar Motta se incomformou, foi à praça e a ocupou. Lançou suas muitas vozes a vários cantos da cidade, multiplicando modos, tirando sarro, jogando, conversando, trocando, vivenciando atos, convocando para a ação. Não é chegada às lideranças, não quer ser massa de manobra, menos ainda fazer bodes expiatórios. Age por conta própria”.

Instigados pelo chamamento público, centenas de jovens compareceram no dia 16 de janeiro de 2010 à Praça da Estação para debater a “revitalização por decreto” e vivenciar *a praia*, surpreendendo os impulsionadores do movimento, como relata Paulo Rocha (2013) em entrevista: “Eu estava esperando que fossem umas 20 pessoas, e na primeira *Praia* foram umas 500 pessoas. Então não ligaram a fonte da praça e um amigo falou que tinha um contato de um caminhão-pipa, fizemos uma vaquinha e o chamaram, depois rolou a conversa”.



IMAGEM 16: Praça da Estação com as fontes ligadas | Fonte: Portal PBH.

Paulo Rocha é formado em Filosofia pela UFMG e em Teatro pelo Palácio das Artes. Anarquista/libertário, performer, é também um dos componentes do Coletivo [Conjunto Vazio] e realizou anteriormente, como foi mencionado acima, a intervenção urbana *A ilha* – apresentada em um tópico deste trabalho – que inspirou a ocupação artística na Praça da Estação. Isso possibilita entender *A praia* como um processo que veio se desencadeando por microações estéticas e políticas de diversos coletivos, agrupamentos artísticos e também por encontros de anarquistas/libertários, assim como a permear os lugares pelos quais foram tecidas e tensionadas algumas de suas teias. Dentre elas, podemos atestar, por meio da entrevista abaixo, as tensões iniciais sobre os interesses e posições conflitantes geradas pelo tópico sobre a continuidade da *Praia*:

Na lista de e-mails tem uma hora que eu falo: “Galera, larga a *Praia*, deixa o negócio morrer, acabou...Vocês ficam desenterrando o morto. Vamos fazer coisa nova, tem uma cidade inteira para ser ocupada. Vocês ficam na Praça da

Estação, constantemente na *Praia da Estação*.” (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

Presente na cena anarquista de Belo Horizonte, Paulo relata, também em entrevista, as experiências de encontro em espaços públicos ou comuns que antecederam a *Praia*, mas que se conectam a ela em alguma perspectiva, seja pela aproximação da proposta de ocupação, seja pela potência do encontro, ou mesmo pela proximidade geográfica, como é visto no *Domingo Nove e Meia (D9Meia)*: encontros de caráter libertário e anarquista que ocorriam embaixo do Viaduto Santa Tereza, região próxima à Praça da Estação, paralelamente ao *Duelo de Mc's*<sup>22</sup>, também ocupantes do mesmo local, em horários distintos. Sobre o *D9Meia* e suas atividades, ele comenta:

Ele acontecia – não me lembro bem se era no primeiro ou no último domingo do mês. E era a ideia de ser um espaço que podia rolar pelada ‘molotoviana’, que era um jogo de futebol de rua, em que eu vejo uma ligação muito grande com as “copeladas” que começaram a ser feitas, shows, churrasquinho vegano. Havia a ideia de um cantinho das dádivas, que era um espaço que as pessoas deixavam coisas. E depois virou a Loja Grátis. Fazíamos as comidas, havia debate, era um projeto de debate, discussão... Já rolou *Domingo Nove e Meia* com superprodução de bandas. (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).



IMAGEM 17: Panfletos de chamada para o D9Meia | Fonte: Fotolog D9Meia.

<sup>22</sup> O *Duelo de Mc's* é uma iniciativa de ocupação temporária e autônoma proposta pelo Coletivo Família de Rua desde 2007, que ocorre, em maior parte, embaixo do Viaduto Santa Tereza, há sete anos, existindo, resistindo e celebrando a cultura Hip-Hop. Trata-se de batalhas de rimas improvisadas entre os Mc's (mestres de cerimônias). O encontro acontece geralmente nas sextas-feiras à noite.



IMAGEM 18: Churrasquinho Vegano no D9Meia | Fonte: wikispace D9Meia<sup>23</sup>.

Segundo ele, os encontros tinham mais a ver com uma troca de experiências e com a vivência dos espaços do que propriamente com uma preocupação sobre as questões ligadas à cultura. Ele comenta sobre os desdobramentos do *D9Meia* na cena *underground* da capital mineira, assim como sobre o lugar que projetou a *Praia*, o Espaço Ystilingue:

E foi a partir do *Domingo Nove e Meia* que outros espaços começaram a ser ativados na cidade. O *Bicicletada*<sup>24</sup>, que depois morreu e virou o *Massa Crítica*, tem ligação direta com o *Domingo Nove e Meia*. A Loja Grátis<sup>25</sup>, que era uma loja *free shop* no Mercado Novo também. O Ystilingue, que agora vai reabrir, que é no Edifício Maletta e antes era um coletivo de tecno-poéticas. E depois o Ystilingue começou a ser esse espaço onde se reunia. A ideia da *Praia* veio de dentro do Ystilingue. Quando eu levei essa idéia pro Ystilingue e a galera falou: “beleza, vamos divulgar”. No Ystilingue tinha uma lanchonete vegana que se chamava *barata vegana*, tinha uma biblioteca, uma videoteca, fazíamos exibição de filme, havia festa lá. (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://rarbh.wikispaces.com/Domingo+Nove+e+Meia>> Acesso em: mar. 2014

<sup>24</sup> A bicicletada foi uma iniciativa civil, autônoma e horizontal de celebração do transporte público sustentável. Aconteceu no Brasil desde 2002; em Belo Horizonte, iniciou-se em 2008. Os encontros se davam na última sexta-feira do mês, com início às 19h na Praça da Estação. A bicicletada se transformou no *Massa Crítica* BH, inspirado no movimento homônimo iniciado em São Francisco (EUA) na década de 1990.

<sup>25</sup> “Um projeto auto-organizado e anticapitalista está sendo criado numa loja emprestada. Temos algumas ideias de uso: uma loja grátis, um espaço para vivências, atividades e eventos diversos, biblioteca e videoteca/cineclube, lanchonete vegana e outras coisas que podem rolar à medida que novas ideias apareçam.” Retirado do wikispace da Loja Grátis BH: <http://lojagratisbh.wikispaces.com/oquee>.





IMAGEM 19: Espaço Ystilingue | Fonte: Wikispace Ystilingue<sup>26</sup>.

O espaço em que o Ystilingue se encontra, em processo de reabertura, fica localizado na sobreloja 35 do Edifício Maletta, local de histórica referência boêmia de Belo Horizonte. Segundo Paulo Rocha, a sobreloja foi herdada do avô pelo artista Bráulio Britto Neves, documentarista e pesquisador de cinema, que abriu o espaço para compartilhamento de qualquer pessoa interessada, como é descrito em sua plataforma wiki. A proposta contou com diversas frentes de ação, como Paulo elencou, assim como consta no site<sup>27</sup> sobre as ações abrigadas: “São propostas como situações de invenção e aprendizado: residências, oficinas, papinhos maneiros, jogos e brincadeiras, entre outras. Todo material construído no processo será difundido sob Licenciamento Livre e documentado relatos em escritos, registros audiovisuais, *streaming*”.

---

<sup>26</sup> Disponível pelo link: < <http://ystilingue.wikispaces.com/Fotos> > Acesso em: mar. 2014.

<sup>27</sup> Texto disponível na sessão “o que é” em: < <http://ystilingue.wikispaces.com/oquee> > Acesso em: mar. 2014.

Abaixo serão elencadas três narrativas que correspondem ao primeiro dia de vivência da *Praia*: uma pequena nota do jornal O Globo, um trecho do depoimento de um participante e uma fotografia. Três pontos de vista, três linguagens que elucidam bem, cada qual à sua maneira, as nuances da *Praia da Estação*, naquele momento.

### **Narrativa segundo a imprensa<sup>28</sup>**

\* \* \*

*“Grupo transforma praça de BH em praia durante protesto”*

*BELO HORIZONTE - Um grupo formado por atores, músicos, jornalistas, artistas plásticos e moradores de Belo Horizonte fizeram (sic) um protesto inusitado neste sábado. Cerca de 70 pessoas, segundo a Prefeitura da capital, transformaram a Praça da Estação em uma 'praia' para chamar a atenção para a proibição de grandes eventos populares no local. **Eles usaram boia, biquíni e até uma peteca para a representação.***

*Desde dezembro, a Prefeitura de Belo Horizonte proibiu a realização de grandes eventos em frente à estação Central alegando dano ao patrimônio público. O lugar já foi espaço de exposições de jogos de futebol, de shows e de apresentações de quadrilhas de festas juninas, além de apresentações teatrais.*

*Segundo o secretário de administração da Regional Centro-Sul, Fernando Cabral, nos últimos eventos (sic), a prefeitura identificou depredação na praça e confirmou que não há previsão de liberação do espaço. (Jornal O Globo – 16 jan. 2010).*

---

<sup>28</sup> Matéria do O Globo, Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/pais/grupo-transforma-praca-de-bh-em-praia-durante-protesto-3067738#ixzz2bnpFweCw>> Acesso em: jul. 2013.

## Narrativa segundo o participante<sup>29</sup>

\* \* \*

A *Praia* já aconteceu e foi extremamente prazerosa. Talvez soe clichê dizer que as pessoas pareciam estar em uma mesma sintonia. Havia ali na Praça da Estação uma pluralidade de discursos, com pessoas de vários pontos da cidade, de diversas idades e ideologias, todos compartilhando o mesmo espaço com o intuito de se divertirem e debaterem sobre o significado de se estar ali. ([Conjunto Vazio] in Praça Livre BH – 22 jan. 2010).

## Narrativa segundo as imagens

\* \* \*



IMAGEM 20: Banhistas na praia | Fonte: G1 (16 jan. 2010).

---

<sup>29</sup> Este é apenas um trecho da introdução de um texto maior e que desenvolve, em sequência, uma crítica à Praia da Estação que será abordada mais adiante. O texto na íntegra está disponível em: <<http://conjuntovazio.wordpress.com/2011/05/20/piscinao-de-ramos-de-belo-horizonte/>> Acesso em: Mar. 2013

A primeira narrativa apresenta o olhar da imprensa oficial – no caso, o jornal O Globo – sobre o instante inicial da ocupação da praça na condição de praia, no dia 16 de janeiro de 2010. A breve nota traz três posicionamentos importantes: o dos participantes (cerca de 70 pessoas que se identificaram como sendo atores, músicos, jornalistas, artistas plásticos e moradores de Belo Horizonte), que desencadeou o *protesto inusitado*; a voz da Prefeitura Municipal; e o mais específico, do secretário de administração da Regional Centro-Sul, Fernando Cabral, reafirmando a decisão judicial municipal. Identificam-se ali, naquele *protesto inusitado*, sinais de uma *representação*, confirmada pelos adereços da “cena”: boia, biquíni e peteca.

A segunda narrativa se encontra no blog Praça Livre BH, plataforma aberta para depoimentos e discussões sobre a *Praia da Estação* e também para outros pontos de conexão sobre o uso da cidade, discutindo moradia, transporte e o acesso à cultura, plataforma fundamental para permear as tessituras de discursos que impulsionam a *Praia da Estação*.

Trata-se de um trecho do depoimento do Coletivo [Conjunto Vazio], como já citado, proponente por meio do chamamento anônimo da *Praia da Estação* como paisagem estético-política. Sua declaração ilustra bem o sentimento de coletividade que pairou durante o primeiro dia de *praia*, descrevendo com certo temor de parecer uma afirmação ingênua ou *cliché*, a *sintonia* dos participantes, mesmo havendo o que o coletivo chama de *pluralidade de discursos* devido à diversidade de *ideias e ideologias* presentes, todas compartilhando prazerosamente o mesmo espaço de maneira *divertida, lúdica e aparentemente desprentensiosa*, como afirmam em um chamamento posterior: “Se nos é negado o direito de permanecer em qualquer espaço público da cidade, ocuparemos esses espaços de maneira divertida, lúdica e aparentemente desprentensiosa.” ([Conjunto Vazio] - 20 maio 2011).

O primeiro momento da *Praia da Estação*, marcado pela *pluralidade de discursos* como narra o [Conjunto Vazio], aproximou-se muito da ideia de *polifonia* apresentada por Mikhail Bakhtin, em um exercício complexo de apropriação e presentificação referentes ao contexto aqui enunciado.

Em sua análise em defesa da polifonia no romance de Dostoievski, Bakhtin fala sobre as diferentes vozes que compõem a obra em questão, vozes que soam cada uma com suas particularidades advindas dos cruzamentos dos movimentos de dissonância-consonância. Isso significa que as vozes das personagens do romance parecem ter

completa autonomia do discurso, técnica pouco comum entre escritores da época, que naturalmente tendiam a se posicionar ideologicamente na obra por meio de seus heróis:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. (BAKHTIN, 2008, p. 308).

A noção de polifonia transborda aqui, do romance de Dostoiévski<sup>30</sup> para a *práxis* da *Praia da Estação*, vista como um fenômeno decorrente de processos dialógicos anteriores, como os praticados pelos coletivos libertários em Belo Horizonte e também em grupos de estudos sobre a cidade, onde trocas e discussões de ideias tiveram importância na formação de um movimento com traços polifônicos. Entende-se o dialogismo como um processo que antecede o fenômeno polifônico, como um processo de formação *sob o contato vivo com os pensamentos dos outros*, como afirma Bakhtin:

O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no ponto destes contatos entre vozes-consciências que nasce e vive a ideia. [...] a ideia é inter individual e intersubjetiva, a esfera da sua existência é a comunicação dialogada entre consciência. A ideia é um acontecimento vivo, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências. Neste sentido a ideia é semelhante ao discurso com o qual forma uma unidade dialética. Como o discurso, a ideia quer ser ouvida, estendida e “respondida”, por outras vozes e de outras posições. Como o discurso, a ideia é por natureza dialógica. (BAKHTIN, 1997, p. 86-87).

Nas complexas tessituras que compõem a *Praia da Estação*, tanto nas discussões via *web*, quanto em pleno *acontecimento*, é possível identificar os diversos discursos em consonância e dissonância, sendo as mais opostas vozes audíveis. Mesmo que haja denominadores comuns de contestação, em macro e micro esferas – como o anticapitalismo, o direito à cidade (macro) e a gestão municipal e o direito à praça (micro) –, os timbres e o modo de operar as vozes se distinguem radicalmente, criando inevitáveis zonas de tensão e uma audição conturbada e caótica, mas gerando *enunciados vivos*,

---

<sup>30</sup> A multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social eram dados como fato objetivo da época (...). Dostoiévski foi subjetivamente um partícipe dessa contraditória multiplicidade de planos do seu tempo. (BAKHTIN 1997, p. 28).

tecidos pelas diversas consciências sócio-ideológicas, mesmo que seja, como é o caso deste movimento, em esferas estéticas:

Um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinados, não pode deixar de se relacionar com os milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência sócio-ideológica em torno do objeto de tal enunciado e de participar ativamente do diálogo social. De resto, é dele que o enunciado se origina: ele é como a sua continuação, sua réplica, ele não aborda o objeto chegando de não se sabe de onde. (BAKHTIN 1993, p. 86).

Assim como o conteúdo dos discursos se difere em peso, a forma dos discursos presentes na *Praia da Estação* é heterogênea e conflitante, como se tem, por exemplo, na oposição das propostas ideológicas e no *modus operandi* dos anarquistas em relação ao modo dos partidaristas. Ainda assim, ambas as vozes estão presentes na *praia* de mar revolto. Convivem ainda discursos da arte e da Antiarte, conflitos geracionais, discursos acadêmicos e discursos pragmáticos e uma série de antíteses vocais. Tais conflitos ficam nítidos no trecho da entrevista transcrito abaixo, sobre os primeiros momentos, resultando também em rupturas:

Quando rolou o *Vá de branco*, e rolou a 1ª Praia, teve uma reunião depois, das pessoas que eram do Praça Livre BH – a *Praia* encabeçou o (blog) Praça Livre BH, mas o Praça Livre BH não era a *Praia*. Você saca isso pelos e-mails. Teve um racha na segunda reunião. Que era o pessoal do IHG (Instituto Helena Greco), pessoal ligado a AMES<sup>31</sup> e aos estudantes, e o Movimento Anarco-Libertário que depois virou o COMPA<sup>32</sup>, rolou esse racha. O que aconteceu foi que teve uma reunião em que eles [do IHG] falaram assim: então vocês já fizeram a *Praia* aí, já se divertiram agora nós vamos falar de política. (ROCHA, PAULO. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

Evidentemente, isso implica uma visão mais tradicional do que é política, do que se compreende como legítimo num determinado discurso, em detrimento de outro modo de operar. Assim, as cada vez mais exploradas vias festivas, ou melhor, as carnavalizações contemporâneas que evocam também uma consideração do fator estético e a participação de um corpo em manifesto, assim como em alguns casos mais estreitos, não compreendem como política o próprio modo de viver (estilo de vida), ético e poético, sustentável, etc., como comenta Paulo em relação ao COMPA:

---

<sup>31</sup> Sigla correspondente à Associação Metropolitana dos Estudantes Secundaristas da grande Belo Horizonte.

<sup>32</sup> Coletivo Mineiro Popular Anarquista.

O COMPA é formado por duas pessoas, mas eles são vistos como referência do anarquismo mineiro. Eles se dizem especificistas, anarquistas sociais. É um modelo de militância, militância tradicional. Por exemplo, eles estão lá na *Ocupação*, mas pra eles não é [político]. Pra eles, por exemplo, anarquismo não é andar de bicicleta, nem amor livre, nem ser vegano, coisas que particularmente, do grupo de onde eu venho, não é que isso é fundamental, mas é uma parte importante, você rever o que você come, o que você veste, como você ama, como você se locomove, de que maneira você se diverte. (ROCHA, PAULO. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

A terceira narrativa nos apresenta e nos confronta diante da singularidade das imagens – no plural por sua multiplicidade – como defende em entrevista<sup>33</sup> o historiador de arte Didi-Huberman (2010, s/p): “No hay que perder nunca de vista la singularidad de las imágenes y la multiplicidad: nunca hay una imagen, sino imágenes”.

A *Praia da Estação* tem sido um acontecimento frutífero para os produtores de imagens, principalmente a fotográfica. Séries de fotografias tentam apreender, discursar, representar, recriar o que se vê, o que se vive ali.

De cunho jornalístico, artístico ou documental, as imagens produzidas são agentes do crescimento contínuo de adeptos à *praia*, pelo caráter sedutor da espetacularidade (no sentido debordiano<sup>34</sup>) ou pela identificação com os discursos que ali se (re)produzem. O fato é que elas têm sido fundamentais para a reflexão e crítica do movimento, assim como por sua função de difundir as ideias.

Ao olhar uma imagem, faz-se necessário ver o que lhe é ausente, o que ficou de fora. É preciso questionar as imagens, principalmente as que se pretendem oficiais. Olhar não basta:

Mirar no basta. Nadie sabe mirar, no es algo dado. Mirar es un trabajo, largo y duro. Cada imagen nueva requiere un trabajo nuevo, reaprender a ver y a hablar. Hay que respetar que las cosas aparecen siempre de manera diferente y verlas de manera cada vez diferente. Para describir cada nueva imagen hay que tener cada vez un estilo diferente. Si tienes el mismo estilo para describir imágenes distintas, ves de la misma manera cosas diferentes. Es la cuestión de la escritura: Las imagines tocan lo real. (DIDI-HUBERMAN, 2010, s/p).

A fotografia em questão retrata os banhistas recebendo a água do caminhão-pipa, item que não aparece na foto. Alguns banhistas estão aglomerados no chão, deitados como em uma praia lotada. Ao fundo, outros banhistas observam de pé o banho improvisado.

---

<sup>33</sup> Entrevista completa disponível em: <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>> Acesso em: fev. 2013

<sup>34</sup> Ver a obra *A sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord.

Em último plano, o Museu de Artes e Ofícios, prédio tombado pelo patrimônio público, onde se abrigava a antiga Estação Central, hoje aloja uma coleção de obras de arte doadas pela “empreendedora cultural” Ângela Gutierrez<sup>35</sup>, maior influência privada nas políticas de uso da Praça da Estação e, por isso, importante de ser colocada como elemento emblemático do jogo de ausência-presença da fotografia referida. Uma das principais denúncias feitas pelos banhistas está ligada à rede de interesses que perpassam a “empreendedora cultural” (como se define no site do Museu de Artes e Ofícios), a administração municipal e a empreiteira Andrade Gutierrez.

---

<sup>35</sup> A família Gutierrez é uma família tradicional mineira, uma das maiores detentoras de propriedades privadas em Belo Horizonte. Sócio-fundadora do Grupo Andrade Gutierrez, em uma de suas frentes, atua com a construção de civil de muitas obras públicas no Brasil inteiro, envolvida na construção de obras para a Copa do Mundo (FIFA) de 2014, no Brasil. Em Belo Horizonte é responsável por inúmeras obras viárias e de infraestrutura. Informações disponíveis em: <[http://www.andradegutierrez.com.br/Home.aspx?CD\\_Menu=54](http://www.andradegutierrez.com.br/Home.aspx?CD_Menu=54)> Acesso em: jun. 2013.



### 3.3 - Corredor Cultural - A Revitalização que é Gentrificação



IMAGEM 21: “Até Parece A Lapa” - Matéria da Revista Encontro | Maio de 2011 | Fonte digital: Blog Praça Livre BH.

Adentrando na rede de interesses por detrás do decreto e das mega-propostas de reformas urbanísticas que estão em efervescência, é possível identificar que alguns dos planos de “revitalização” do centro da cidade têm como espelho projetos similares ao redor do mundo, destacando-se o famoso “Tolerância Zero” e outras ações governamentais de “limpeza urbana” na cidade de Nova York, sob o comando do prefeito republicano Rudolph Giuliani, entre 1994 e 2002.

A “revitalização” que vem sendo feita no centro de Belo Horizonte é entendida como parte de um processo de gentrificação, um fenômeno global derivado do modo de produção capitalista dos espaços urbanos planejados, ativada pela estreita relação entre políticos e empresários do ramo imobiliário e das grandes construtoras, geralmente financiadores das campanhas que, ao valorizar áreas com grandes projetos de reformas, como pela instauração de modernos e grandiosos aparelhos culturais, exclui os moradores e pequenos comerciantes da área urbana antes considerada degradada. Isso porque estes não conseguem mais se manter financeiramente no local, devido à especulação e à valorização, afastando-os cada vez mais das regiões de acesso centrais. Sobre a relação dos aparelhos culturais e a *glamourização* que a arte exerce em função da gentrificação, Suely Rolnik comenta em entrevista para a revista Redobra:

Quando uma cidade em qualquer país do mundo vai entrar pra cena do capitalismo globalizado a gente nota que a primeira coisa que tem que ser feita é a criação de um museu espetaculoso de arte contemporânea, com esse grupo de arquitetos que está se prestando – Frank Gehry, por exemplo – a fazer esses imensos monumentos à glamourização da arte. Primeiro se implanta esse museu de arte contemporânea em áreas deterioradas, em geral são os centros históricos que tem um valor de patrimônio cultural, e a partir dessa instalação, começa-se a instalar as galerias no entorno, aí vem todo o consumo de luxo, os “Armanis” e companhia. E isso vai junto com a revalorização dessas áreas – revalorização entre aspas – e o aumento do valor total do solo, dá aqueles saltos; e também muitas vezes essas áreas são habitadas por artistas – como foi o Soho, Vila Madalena – por serem áreas mais baratas e ter o charme do histórico, o charme de uma vida mais de aldeia. E aí a própria presença dos artistas – que é uma coisa que me dói muito – o fato de existir energia de criação nesses espaços compõe o valor econômico que esses espaços passam a adquirir. Os artistas vão ocupar as áreas e os pobres são expulsos para as periferias. Então a arte participa desse projeto urbano e também a burguesia local. (ROLNIK, 2010, s/p).

O centro de Belo Horizonte é um espaço efervescente de manifestações estéticas das mais diversas, como se viu em capítulo anterior, que fez referência aos movimentos que atravessam a *Praia da Estação*, assim como a seus desdobramentos.



IMAGEM 22: Duelo de Mc's - Viaduto Santa Teresa (09/07/2010) Fonte: Flickr Família de Rua<sup>36</sup>.

Dentre as expressões culturais e modos de vida que ali habitam, não se pode deixar de destacar o *Duelo de Mc's*, que desde 2007 se apropria do espaço embaixo do Viaduto Santa Teresa nas sextas à noite, ativando improvisadamente com a cultura Hip Hop – improvisado na estrutura e no conteúdo – aquela zona à margem em pleno centro, reivindicando, na prática artística, a visibilidade para a cultura da periferia (que é múltipla), dando voz ao movimento. Sobre a cultura Hip Hop, o coletivo A Família de Rua, que organiza o *Duelo de Mc's*, deixa claras em seu blog<sup>37</sup> as intenções que regem as formas de atuação:

A família de Rua é um coletivo focado na promoção do Hip Hop, do Skate e das culturas urbanas, que através do diálogo e da articulação em rede, principalmente com outros coletivos da juventude, busca gerar cidadania, profissionalização e ocupação da cidade. Nossa crença é nos coletivos independentes, nas pessoas, na cultura e na arte. Devido a diversos fatores, alguns já citados nesse texto, não acreditamos nas articulações político-partidárias. Acreditamos na política orgânica e independente que as juventudes alimentam na sua ocupação e vivência na cidade. (FAMÍLIA DE RUA, 2012, s/p).

Comparando as imagens retratadas na fotografia da *Praia* e do *Duelo* – e na vivência de ambas as manifestações – pode-se ler que, ao contrário do que acontece na *Praia*, o *Duelo* é composto, em sua maioria, por jovens negros residentes nas periferias, mas vem conquistando um público cada vez mais visível de jovens da classe média. Já na

<sup>36</sup> Disponível em: <<http://duelodemcs.blogspot.com.br/>> Acesso em: ago. 2013.

<sup>37</sup> Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/familiaderua/with/5087588010/>> Acesso em: ago. 2013.

*praia*, percebe-se, cada vez mais, que a maior parte dos banhistas é constituída por jovens brancos de classe média.

É evidente que o Hip Hop, por ser um fenômeno cultural de origem negra e criado nas periferias americanas, tenda a representar e cativar amplamente os jovens negros das periferias do mundo que se conectam, se identificam, se apropriam ou simplesmente gostam de vivenciar esse meio e essa forma de produção e expressão identitária.

Mas ainda há uma distância desses jovens em relação à *praia*. Supõe-se, à primeira vista, ser uma questão de mobilidade, visto que há um valor monetário impresso no direito de ir e vir e também no acesso ao conteúdo da internet. Pode-se supor, um pouco mais profundamente, que haja a falta de uma relação de identificação dos jovens das periferias com a causa, o discurso, ou o *modus operandi* da *Praia*, o que torna essa relação um pouco mais conflituosa do que parece, como aponta e problematiza Paulo Rocha, quando eu o questiono sobre essa falta de diálogo e interação entre os dois movimentos, visto que ele esteve presente em ambos:

É uma relação de classe, totalmente. A *Praia* é um evento de classe. Não estou falando que isso é ruim, mas é uma evidência. Para mim a questão da *Praia* tem um recorte de classe a ponto de que ela virou um espaço fetiche da classe média artística de Belo Horizonte, virou uma coisa assim: “como você não conhece a *praia*?” Era quase: “Como assim você nunca foi ao Inhotim?” E esse é um dos pontos pra mim de que a *Praia* tomou uma perspectiva tão central das movimentações, que as pessoas não conseguiam pensar em nenhum outro tipo de organização ou de ação que não fosse o de fazer a *Praia*. (ROCHA, Paulo. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

Voltando às questões da elitização cultural dos espaços urbanos, uma das faixas a ser revitalizada – que vai da Funarte ao Parque Municipal, passando pela Praça da Estação – já possui o projeto chamado de “Corredor Cultural Estação das Artes”, em que se localizam alguns dos aparelhos culturais da cidade e se planeja criar um espaço de convívio para a família mineira de classe média e para atrair um fluxo maior de turistas. Além dos institucionalizados aparelhos culturais, há nessa região um amplo leque de manifestações populares, espetaculares e auto-organizadas que ativam os espaços públicos e que não estão sendo levadas em consideração na construção do projeto.

Além do *Duelo de Mc's*, há a sede do Teatro Espanca!, o Samba da meia-noite, que acontece após o *Duelo*, e, mais recentemente, da Praça da Estação até o Viaduto Santa Tereza, onde acontecem as multifacetadas e autogeridas Ocupações Culturais que resistem com o lema de que “o corredor cultural já existe”, e claro, há também a *Praia da*

*Estação* que questiona toda essa lógica de ocupação institucionalizada/privatizada dos espaços públicos.



IMAGEM 23: Banner “A Ocupação” em baixo do Viaduto Santa Teresa | 07/07/2013 | Fonte: Flora Rajão.

Assim como há também a população de rua, que ocupa esses espaços de forma transitória, dada a periculosidade e vulnerabilidade a que se expõe. Pelo hiper-centro há um enorme fluxo de trabalhadores que ali transitam, entre casa e trabalho, por meio do metrô e das diversas linhas de ônibus que ligam o centro aos bairros da região metropolitana. É, sem dúvida, um espaço efervescente de pessoas e encontros.

Todas essas manifestações populares e independentes geram uma tensão com essas tendências de modernização das grandes cidades, as quais, a fim de elitizar os espaços públicos, utilizam-se da gentrificação e da higienização como principais métodos, varrendo para longe a ocupação de expressão popular. Sobre o projeto do corredor cultural e sua ampla teia de interesses, comenta, em artigo, o arquiteto e professor da UFMG, Wellington Cançado:

Como apresentado e discutido até então, o projeto do Corredor Cultural Estação das Artes parece ser mais um projeto de gentrificação do espaço urbano, como realizado em diversas áreas centrais das cidades brasileiras nas últimas décadas, inclusive em Belo Horizonte, sob o pretexto de “revitalização” de áreas supostamente degradadas. Como sabemos, o que se entende por degradado por essas bandas são todas aquelas manifestações populares e espontâneas que escapam aos manuais da “modernidade” e que desafiam cotidianamente a capacidade coercitiva e o ímpeto higienizador das políticas públicas. E por trás desses projetos que pretendem “requalificar” lugares já cheios de vida e qualidades, se escondem enormes interesses imobiliários e estratégias políticas elitistas e conservadoras que visam a substituição de práticas e grupos tradicionais por um conjunto homogêneo de atividades e espaços. (CANÇADO, 2013, s/p).

Com a verba já liberada do Programa de Aceleração para o Crescimento (PAC) do Governo Federal, o empreendimento visa sua conclusão até a Copa do Mundo, em 2014. Presidente da Fundação Municipal de Cultura e responsável pelo projeto, Leônidas de Oliveira ainda adianta, em entrevista ao jornal Estado de Minas<sup>38</sup>, que haverá intervenções na Rua Aarão Reis e na Rua Sapucaí, com vocação gastronômica.

O túnel que leva à Sapucaí, situada atrás da estação ferroviária, será transformado numa galeria de arte, ligando a praça até a rua que será transformada numa espécie de mirante, com passeios alargados e iluminação especial. A requalificação urbana é o primeiro passo de um processo maior, que pretende elaborar também um Plano Diretor com as normas e diretrizes para a região, o que depende de aprovação de projeto de lei na Câmara Municipal. (OLIVEIRA *apud* AYER, 2013, s/p).

Garfos e facas nas mãos, resta saber: até onde a participação popular no projeto é realmente ouvida em suas demandas e até onde irá o projeto higienizador de “requalificação urbana” das grandes cidades brasileiras, com suas “normas e diretrizes” cada vez mais privatizadoras dos espaços públicos. Sobre a participação popular efetiva no espaço público, e sua relação com os planos de revitalização econômicos ou vitais, Paola Jacques Berenstein, Professora Doutora da Arquitetura na UFBA assim se manifesta:

A tão sonhada (re)vitalização urbana – o sentido de revitalização aqui não seria mais o econômico, mas sim o de vitalidade, como vida decorrente da presença de um público e atividades diversificadas – só poderia se realizar de forma não espetacular quando ocorrer uma apropriação popular e participativa do espaço público. O que evidentemente não pode ser completamente planejado, predeterminado ou formalizado. A maior questão das intervenções não estaria na requalificação em si do espaço físico, material – pura construção de cenários – mas sim no tipo de uso que se faz do espaço público, ou seja, na própria apropriação pública desses espaços. Somente através de uma participação efetiva o espaço público pode deixar de ser cenário e se transformar em verdadeiro palco urbano: espaço de trocas, conflitos e encontros. (JACQUES, 2005, p. 19).

---

<sup>38</sup> Matéria na íntegra, disponível em: <[http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/03/14/interna\\_gerais,356890/pbh-quer-criar-corredor-cultural-na-praca-da-estacao.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/03/14/interna_gerais,356890/pbh-quer-criar-corredor-cultural-na-praca-da-estacao.shtml)>. Acesso em: set. 2013

Abaixo, o Manifesto Farofa, publicado no Blog Praça Livre BH, sob o pseudônimo Luther Blisset, sintetiza, de forma irônica, as fraturas políticas e culturais que Belo Horizonte atravessa e que aqui se discutiram ao longo deste subcapítulo:

## **Manifesto Farofa**<sup>39</sup>

março 15, 2010 por Luther Blissett

Ocupemos a Cidade!

“A praça é do povo, como o céu é do condor”

Castro Alves

*Venho através deste manifesto manifestar. Há poucos dias, a praia, em forma de Praia da Estação, chegou a Belo Horizonte na Praça da Estação e de uma maneira surpreendente nem todos ficaram contentes. Viva a praia, a praia é de todos! Viva a praia que nasceu de forma espontânea (ou, digamos, natural) repudiando o decreto que proíbe eventos de qualquer natureza na praça pública da estação. Abaixo a genialidade da prefeitura em conservar a praça, vazia. Viva a tradicional família mineira! É importante lembrarmos que a praça em questão, a Praça da Estação, teve sua reforma realizada com o apoio, ou melhor, com o dinheiro de uma família tradicional mineira. Viva a visão além do alcance. Uma das integrantes da tal família, uma senhorita, em seu depoimento sobre o fechamento da tal praça afirma que concorda com o fechamento porque vê de seu camarote a depredação da praça, por exemplo, um homem fazendo xixi num monumento. Viva o camarote, os palácios e os feudos! Saudemos os camarotes nas praças do centro de Belo Horizonte que dão ampla visão aos nossos aristocratas. Coisa chique. Salva de palmas para ela! Uma aristocrata que se preza tem que ter um camarote e ser muito observadora. Ver os mínimos detalhes. Senhoras Chiques, gostaria de convidá-las para Paris Plage, a praia feita em plena Paris em frente a prefeitura durante o verão. Viva a Paris Plage francesa, lá todos os civilizados se sentem a vontade de curtir uma praia em plena praça. Viva o museu do Louvre e o museu de Artes e Ofícios na Praia da Estação! Lá sim as pessoas são educadas o bastante e não fariam xixi na praça. Mas aqui não. Aqui é um país que não tem verão. Abaixo ao verão e ao efeito estufa! Quer dizer, pode até ter no Rio de Janeiro ou na Bahia, Belo Horizonte não. Aqui temos hábitos mais moderados, realmente não gostamos de festa. Viva o come quieto! Viva o pão de queijo! Quanto à depredação,*

---

<sup>39</sup> Disponível em: < <http://pracalivrebh.wordpress.com/2010/03/15/manifesto-farofa/> > Acesso em: set. 2013.

*o xixi na rua, vale cantarmos nossa Olinda. “Olinda, quero cantar”. Em Olinda e em Recife, desfilam milhões de pessoas. Olinda é considerada toda ela, e não só a praça, um patrimônio. Viva o carnaval, a tropicália e Dionísio na pessoa de Zé Celso Martinês!! E onde será que as pessoas fazem xixi em Olinda? Porque será que todas elas voltam no ano seguinte? Como a cidade não veio a baixo, ou flutuou no mijo alheio? São perguntas que não querem calar. Agora, todos que estiveram lá garantem: a festa é linda e talvez seja a maior manifestação popular do mundo. Em Belo Horizonte, o que fazem as pessoas? E a prefeitura dita popular? Abaixo as festas populares! Nesses dias de praia da estação escutei muito que as pessoas que lá estão são farofeiras. Qual é o problema que as pessoas têm com a farofa? Viva a Farofa, ela é uma delícia, assim como a praia. Farofa prato brasileiro feito com farinha de mandioca, planta sagrada para nossos indígenas.*

*Viva a comida prática e fácil de comer com a mão. Será que os aristocratas belorizontinos topariam? Viva o encontro dos chiques brasileiros com os indígenas e com a farofa. Que todos tenham um objeto indígena interessante na sala de estar, para quando vier um amigo estrangeiro. Viva os povos indígenas brasileiros, a vida a céu aberto e a antropofagia! Abaixo a melancolia, viva a praia da alegria. Momento único para minha câmeraye. Viva as pessoas de todas as idades e espécies numa comunhão praiana. Sou praieiro, sou guerreiro, sou farofeiro, sou brasileiro! Viva o encontro de pessoas e o desfrutar de uma tarde de sol comendo farofa caseira e com a mão, elas são infindas! Lutemos por nossos direitos, mas de forma alegre e festiva. Abram alas para a realização dos sonhos, exóticos, paradisíacos e o melhor, que não estejam perdidos no passado. Viva a farofa nossa de cada dia! Ao invés de proibir, oxalá que nossa prefeitura “compre” a ideia dando estrutura para o evento. Colocando, por que não, banheiros públicos para que as pessoas não necessitem do chão. Que venham todas as Renatas, as Leilas, as Solanges e Angelas. Mesmo que elas estejam em seus camarotes! Que elas acenam para o povo, como se estivessem no Copacabana Palace e todos esperassem pela Madona. Viva a cultura Pop e nossos ídolos. Vivas as prefeituras tem um pé também na Europa, ou outra visão ilusionista qualquer. Que elas comam farofa com a mão, andem descalças, ou simplesmente tomem um banho de mangueira num quintal onde não há um rio ou uma praia potável. Viva os franciscanos e as carmelitas descalças. Viva uma Belo Horizonte francesa desde a fundação, porém com a mesma rebeldia de quem um dia já cortou a cabeças de seus reis. Viva maio de 68, Viva todas as revoluções!!!*



### 3.4 - Bloco da Praia da Estação: carnaval é política?

*“No Brasil, o corpo ainda sua.”*

Artur Barrio

Em sua obra *Carnavais, Malandros e Heróis*, o antropólogo brasileiro Roberto Damatta, a partir de uma interpretação sociológica que busca entender o que faz o Brasil se tornar Brasil, envereda-se pela análise de personagens sociais quase arquetípicos e, em sua visão, dialéticos – como Malandros e Heróis – para *ver a totalidade* do brasileiro *como um drama* a ser desvendado (DAMATTA, 1997, p.15), tendo como principal motivador para essa empreitada o que ele chama de “dilema brasileiro”.

Para entender esse dilema, ele lança mão da análise de algumas peculiaridades da sociedade brasileira, tais como as praças e adros dados pelos carnavais, como *zonas de encontro e mediação (...)* onde,

O tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino e do essencial humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas é também aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo. (DAMATTA, 1997, p. 18).

Essa negação do tempo – característica essencial para a compreensão do carnaval como um ritual – revela, na visão de Damatta, um ideal eterno do brasileiro, que, ao forjar a *esperança de ver o mundo de cabeça para baixo*, acentua o seu sistema de valores idealizados ainda mais enraizados e inatingíveis. Para o autor (DAMATTA, 1997, p. 29), “é o ritual que permite tomar consciência de certas cristalizações sociais mais profundas que a própria sociedade deseja situar como parte dos seus ideais eternos”.

Tudo isso evidencia a importância do entendimento do carnaval popular e das possíveis carnavalizações (como o caso das malandragens, protestos...), que, em um sentido mais profundo, nos expõe nossas fraturas mais emblemáticas enquanto sociedade, enquanto coletivo, e as tensões entre aquilo que desejamos ser e aquilo que apresentamos ser.

O ritual do carnaval – como um imenso espelho arquetípico e alegórico dos desejos mais profundos e profanos – mostra a ausência de um cotidiano que agencie essas zonas de mediação e encontro na sociedade pós-moderna (líquida), carente de coletividade. Nas palavras do autor:

Na sociedade industrial, individualista e moderna, o ritual tende a criar o momento coletivo, fazendo sucumbir o individual e o regional no coletivo e no nacional. Daí as comemorações e, sobretudo, os ritos esportivos, em que a dialética da competição individualista acaba por formar uma totalidade englobada por quem sai vitorioso. (DAMATTA, 1997, p. 33).

Dessa maneira, mostra-se simetricamente oposto às sociedades de matrizes tribais, onde há a coletividade como cotidiano e os rituais encenam questões sobre o sujeito. Encenações como ritos de passagem ligados aos *momentos aflitivos* (Turner, 1968), espirituais individualizantes ou de amadurecimento – como os ritos de transição de menina para mulher, ao inaugurar seu período menstrual – demonstram o vetor que parte do coletivo para o individual nas ritualizações de determinadas sociedades matrizes, das quais Turner<sup>40</sup> esteve próximo.

No entanto, é óbvio que em muito se diferem os ritos de passagem das sociedades matrizes tribais do caráter de festa, em si mesma, ou de festividade ao longo dos tempos, pois ela não precisa necessariamente de uma finalidade condicional ao trabalho, biológica ou fisiológica, como argumenta Bakhtin:

As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiam sempre uma concepção de mundo. Os “exercícios” de regulamentação e aperfeiçoamento do processo do trabalho coletivo, o jogo no trabalho, o descanso ou a trégua no trabalho nunca chegaram a ser verdadeiras festas. Para que o sejam, é preciso um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e a das ideias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daqueles dos fins superiores da existência humana, isto é, do mundo das ideias. Sem isso não pode existir nenhum clima de festa. (BAKHTIN, 1987, p.7-8).

Em sua obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin analisa o contexto de François Rabelais<sup>41</sup>, por meio de sua anárquica obra literária e, dessa forma, traça um panorama sobre a carnavalização presente em sua escrita do grotesco, reflexo de seu tempo, ou melhor, reflexo de um mundo pouco explorado por seus escritores contemporâneos, dado que o autor se aproxima mais das fontes da cultura popular que, por isso, “determinaram seu conjunto de imagens” (BAKHTIN, 1987, p. 2), distanciando-se das fórmulas literárias vigentes em sua época. Debruçou-se sobre

---

<sup>40</sup> Victor Turner foi um importante antropólogo britânico que desenvolveu uma gama extensa de trabalhos sobre rituais e símbolos. Com base na tragédia grega elaborou seu famoso modelo de drama social.

<sup>41</sup> “No nosso país Rabelais é o menos popular, o menos estudado, o menos compreendido e estimado dos grandes escritores da literatura mundial. Eis um julgamento significativo de Michelet: Rabelais recolheu sabedoria na corrente popular dos antigos dialetos, dos refrãos, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos.” (BAKHTIN, 1987, p. 1).

imagens de um mundo literário não oficial, que se voltavam mais para as particularidades sacras ou burguesas. Sobre as relações entre o mundo oficial e o não oficial (segunda vida), Miranda reflete com base no pensamento de Bakhtin:

No carnaval da Idade Média, esse é o caráter específico da segunda vida do povo – o caráter utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância. As festas oficiais da Igreja e do poder feudal negavam a possibilidade da segunda vida ao povo. Reiteravam o existente, o presente, pela celebração do passado, pela repetição ritualística do mesmo, do eterno. O tempo apresentado como mero elo da cadeia da eternidade. A finitude negada e engolfada na infinitude transcendente. O oficial consagrava o grave, a seriedade. O riso era um corpo estranho no mundo sagrado. (MIRANDA, 1997, p. 127-128)

Devido à marginalidade em que se encontrava frente aos estudos literários, Bakhtin se interessou pelo lugar que o riso (grotesco, coletivo, sobretudo público, mas também privado) contido na obra de Rabelais, em especial pelo lugar que ele ocupa nas manifestações populares na Idade Média – como um corpo estranho no mundo sagrado – que se instaurava nas esferas públicas (praças, ruas...). O autor assim descreve:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais (...) – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 1987, p. 3).

Percebendo a riqueza da comicidade contida na manifestação carnavalesca popular que, como já citado, opunha-se ao mundo apresentado como oficial e à seriedade dos ritos religiosos que se expandiam para a esfera da subjetividade, reconhece-se seu caráter profundamente político, de liberação do corpo, de ocupação da esfera pública, de manifestação coletiva, trazendo à tona um modo paralelo ao comportamento oficial de ser e estar no mundo, vividos temporariamente e criando a sensação de dualidade do mundo, como analisa Bakhtin:

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a eles se ligavam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval (...) Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas de culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões

determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo (...). (BAKHTIN, 1987, p. 4-5).

Ao discutir as carnavalizações como eixo para as relações de disrupção com o mundo oficial, Bakhtin se aproxima do contexto da pesquisa em questão e se torna ainda mais necessário ao discutir a dualidade do mundo que se formava na esfera pública, nos espaços das praças e ruas tomados temporariamente pela coletividade subversiva. Estes e outros tópicos afins serão retomados no último capítulo desta dissertação, em um diálogo mais profundo com a contemporaneidade.

É evidente que o carnaval é um evento previsto pela oficialidade no Brasil e, mesmo sendo financiado por verbas públicas e regulamentado como feriado nacional, comporta tensões consideráveis em sua estrutura. No entanto, é ainda um momento extraordinário, ao se distanciar da vivência cotidiana da população das grandes cidades, onde a brincadeira, a descentralização, a subversão dos valores morais e a suspensão hierárquica, como constatou Bakhtin em relação ao contexto de Rabelais, não são, em grande parte, uma constante na vida cotidiana contemporânea.

Deve-se considerar, também, que o Brasil ainda hoje é um país imensamente desigual. Sua história se encontra obscura e seu legado cristão ainda pesa sobre o corpo que sofre diante dos prazeres da carne, sendo contraditoriamente liberado, oficial e tacitamente, durante as festividades da *carna valis*, em que o imaginário coletivo produz significações de que o corpo em festa é permitido, suspendendo o peso de ser unicamente funcional ou institucionalizado, ou mesmo suspendendo o corpo colonizado, pelas vias da história que nos atravessa como povo.

Belo Horizonte também possui em seu cronograma festivo oficial o desfile das escolas de samba. A Estação do Samba é a maior aposta da iniciativa pública local para a festividade. Assim como no carnaval de rua do Rio de Janeiro, a função primária do incentivo do poder público para com o evento se pauta pela necessidade do aumento do fluxo turístico na cidade durante o feriado. Além do incentivo municipal, o carnaval oficial de Belo Horizonte projeta também a participação da iniciativa privada, como esclarece Novaes, presidente da Associação Cultural Sambadez para o jornal *Hoje em Dia*<sup>42</sup>, em uma entrevista sobre a mudança de território do carnaval de 2012:

---

<sup>42</sup> A matéria na íntegra pode ser acessada pelo link: <<http://www. hojeemdia.com.br/cmlink/hoje-em-dia/minas/boulevard-arrudas-ganha-o-carnaval-de-bh-1.223324>> Acesso em: mar. 2012.

A mudança vai atrair a classe média e os patrocinadores, sem contar que os custos vão diminuir. Empresas consolidadas e de expressão nacional vão querer ter o seu nome vinculado a uma festa como essa, feita em um dos pontos mais charmosos da cidade. (NOVAES, 2012, s/p).

Na contramão das iniciativas municipais, os jovens da capital mineira, há cerca de cinco anos, têm proposto um carnaval que motive os próprios moradores da cidade a ocuparem as ruas para festejá-las, para reivindicá-las, reativando algo de essencial no carnaval brasileiro que havia se perdido na cidade: sua irreverência e espontaneidade. Joviano Mayer advogado militante das Brigadas Populares em Belo Horizonte, comenta sobre essa (re)insurgência do carnaval de rua, Joviano Mayer:

Ouso dizer que uma revolução verdadeira também deve ter como horizonte imprimir a festa na cotidianidade do urbano, e o carnaval é uma grande festa. Em Belo Horizonte, o carnaval de rua permitiu em certa medida a (re)ocupação do espaço público, a socialização da gente e a contestação do poder constituído. (MAYER, 2012, s/p.).

Impulsionados pelos eventos da *Praia da Estação*, surge, então, logo no início das primeiras ondas, sua versão em bloco carnavalesco, com direito a marchinhas ácidas e com alto teor político. Os banhistas agora também se vestem de foliões, a fim de criticar as proibições do poder público ao uso da cidade, entre outras questões de tamanha importância para a coletividade. Sobre esse processo de carnavalização da Praia da Estação, a ativista e doutora Milene Migliano narra:

Em fevereiro, surgiu a vontade de fazer um bloco de carnaval da Praia, que começasse nela e seguisse até a Prefeitura, onde faríamos a lavagem simbólica das escadarias, para que em mais um protesto manifestássemos nosso descontentamento com as arbitrariedades e privilégios concedidos pelo prefeito. A realização do bloco de carnaval agregou ainda mais movimentos parceiros e produtores da Praia da Estação. As causas que se contextualizam no entorno da praça sendo basicamente movimentos de expulsão dos habitantes costumeiros da área – como as profissionais do sexo do baixo centro, dos movimentos pela igualdade e liberdade de gênero, dos moradores e meninos de rua, dos vendedores ambulantes, pipoqueiros e fotógrafos lambe-lambe, dos artesãos da Praça Sete e dos Artesãos da Feira Hippie – passaram a integrar também as reivindicações da Praia. Em 2010, o Bloco da Praia da Estação passou a compor o renascimento dos blocos de rua de carnaval de Belo Horizonte. O corpo dos cidadãos, agora fantasiados de foliões e não mais apenas de banhistas continuou a se insinuar como uma reivindicação pelo uso público da praça no centro. (MIGLIANO, 2012, p. 47-48).

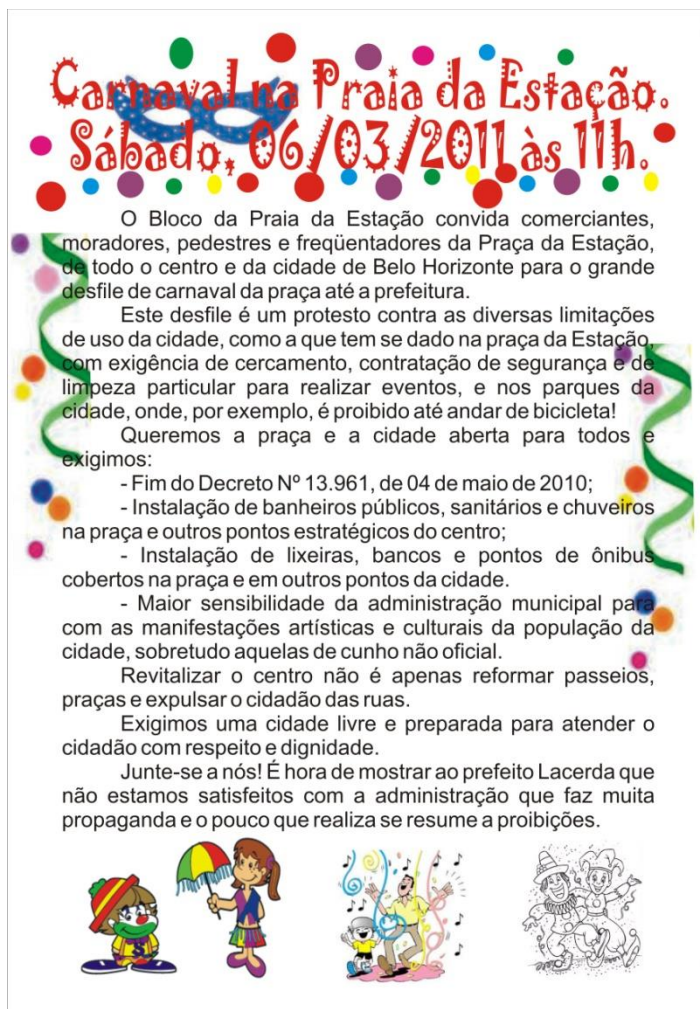


IMAGEM 24: Panfleto do Carnaval na Praia da Estação | Fonte: Praça Livre BH.

Nos anos posteriores, alguns enfrentamentos foram travados, causando tensionamentos entre o poder oficial e o carnaval não oficial, como ocorreu em 2011, em que a Praça estava cercada para um evento municipal, e em 2012, quando houve desentendimentos com a polícia, terminando em repressão. Acerca das situações enfrentadas pelo *Bloco da Praia* em 2011 e 2012, Milene Migliano relembra:

Em 2011, com o fechamento da Praça para realização de um evento da Prefeitura durante o carnaval, precisamos burlar o gradeamento para poder cantar as marchinhas que entre outras atuais, exaltam a falta de vontade política do prefeito em prol da cidade. Em 2012, ano em que a Belotur garantiu a limpeza das ruas e a disponibilização de banheiros químicos para os blocos de carnaval que solicitaram, vivemos uma situação atípica na frente da Prefeitura durante a finalização do Bloco da Praia. Depois de já termos conversado com os policiais que acompanhavam o Bloco fazendo a segurança das pessoas, policiais de um outro destacamento chegaram disparando bombas de efeito moral. Felizmente, para a maioria das pessoas a alegria era tanta que não tivemos nenhum problema maior com a situação, que foi contornada com uma

conversa entre os comandantes dos dois destacamentos policiais.  
(MIGLIANO, 2012, p. 48-49).

Como são próprias do carnaval, a irreverência e criatividade somaram-se à contestação, o que fica evidente em seus desdobramentos, haja vista na música vencedora do 2º Concurso de Marchinhas Mestre Jonas em 2013 – fomentado pela produtora cultural Cria!Cultura em parceria com a Rádio Inconfidência – que só pelo nome (#imaginacopa) já entrega a sua crítica

Derrubaram minha casa  
Por um erro de arbitragem  
Ai meu deus, essa copa do mundo  
É uma puta falta de sacanagem!  
Beagá não sai ganhando  
Nem se for pra repescagem  
Se o filho da babá é dono da bola  
Vou levar minha pelada pra Contagem  
Se na praça não pode vender pipoca  
#imaginacopa  
Se o Laércio tá fechado com a Coca  
#imaginacopa  
Se na Guaicurus só ta dando poliglota  
#imaginacopa  
Se o burguês pira nas mina de pi... Ôpa!  
#imaginacopa  
Se no rádio essa música não toca  
#imaginacopa

A marchinha #imaginacopa (autoria de Daniel Iglesias, Matheus Rocha, Guto Borges) flerta com jargões atuais, com a derrubada das casas em função da Copa do Mundo sediada no Brasil em 2014, com o Poder Público Municipal, quando fala do Márcio Lacerda (PSB)<sup>43</sup>, atual prefeito de Belo Horizonte e refere-se ao vereador Léo

---

<sup>43</sup> Márcio Lacerda atualmente desenvolve sua segunda gestão como prefeito de Belo Horizonte. Foi empresário do ramo das telecomunicações e ainda é empreendedor, o que caracteriza a sua gestão com baixa negociação com os movimentos sociais. Tende a privilegiar grandes construções e grandes eventos em detrimento de políticas públicas para Educação, Cultura e Moradia. Em 2010 chegou a anunciar o cancelamento do FIT (Festival Internacional de Teatro), evento de tamanha importância para as artes cênicas, justificando como prioridade a Copa do Mundo (2014) e as eleições. Após mobilizações de setores ligados à cultura, Márcio voltou atrás. Sobre a Copa do Mundo, Lacerda foi pressionado pelo Ministério Público, que o acusou de Nepotismo, devido à nomeação de seu filho, Tiago Lacerda, como Presidente do Comitê Executivo do Núcleo e Gestão da Copa em 2011, o que resultou em renúncia semanas após, como relata a reportagem do O Globo, disponível em: <<http://oglobo.globo.com/politica/mp-entra-com-acao-contra-prefeito-de-bh-por-dar-cargo-ao-filho-2786566>>. A sua gestão é marcada pela política de ‘higienismo’ e privatizações do espaço público, como demonstra do Decreto que proibiu o uso da Praça da

Burguês (PSDB) como “burguês”. Fala da Rua Guaicurus, famosa em Belo Horizonte pela marginalidade e prostituição, e ainda da proibição da venda de pipoca e outros alimentos na “área da Fifa” durante a Copa, quando se permitiu apenas a comercialização dos produtos dos patrocinadores. Sobre o concurso de marchinhas e sobre a sua geração, o músico Matheus, vencedor do concurso, conta em entrevista para o Jornal Tudo (BH)<sup>44</sup>:

O concurso de marchinhas chegou numa hora incrível para a cidade. Estamos vendo uma geração muito a fim de fazer dar certo, se reunindo na praça e lutando pela política. Ano passado, nós acompanhamos a mobilização das pessoas para torcer pela marchinha favorita, como se fosse o Festival da Canção. O Daniel Iglesias e o Guto Borges, que compuseram comigo, foram uns dos ativistas pelas marchinhas. Este ano, corremos para gravar a marchinha em dois dias, mobilizamos 12 pessoas. (ROCHA, 2013, s/p).

O concurso motivou a criação de 170 marchinhas que foram enviadas para a curadoria. Além delas, os blocos também criam as suas músicas carnavalescas com questões variadas e sempre muito debochadas, como de hábito desde as primeiras marchinhas.

---

Estação e até mesmo a venda de uma Rua (Rua Musas) para a iniciativa privada construir um hotel para a Copa do Mundo. Em 2009, lançou o “Movimento Respeito BH”, reafirmando e endurecendo o Plano de Normas e Condutas Urbanas (também coordenado por seu filho Tiago), como apresenta a matéria do Estado de Minas, disponível em: <[http://www.uai.com.br/UAI/html/sessao2/2009/05/01/em\\_noticia\\_interna,id\\_sessao=2&id\\_noticia=108671/em\\_noticia\\_interna.shtml](http://www.uai.com.br/UAI/html/sessao2/2009/05/01/em_noticia_interna,id_sessao=2&id_noticia=108671/em_noticia_interna.shtml)>. Com seu “movimento”, Lacerda pretendia a moralização da utilização dos espaços públicos da cidade, o que possibilitou a aplicação de multas a comerciantes de rua, tais como artesãos e pipoqueiros, proibidos de exercer o comércio, como demonstra a matéria da Folha de São Paulo, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/988043-lei-proibe-pipoqueiros-de-trabalhar-nas-calcadas-de-belo-horizonte.shtml>>. Márcio Lacerda foi avaliado pela terceira vez, em pesquisa feita pelo DataFolha, como o melhor prefeito do Brasil. Em resposta a essa forma de gestão, surge o Movimento *Fora Lacerda*, também agenciador da Praia da Estação. Trata-se de um movimento, como narra em seu manifesto, “independente, suprapartidário e solidário aos diversos movimentos de enfrentamento aos desmandos do prefeito. A independência do MOVIMENTO FORA LACERDA é uma forma de demonstrar como a sociedade civil organizada pode influenciar e alterar os cursos políticos de uma cidade marcada por uma administração elitista, excludente e avessa à participação popular”. Disponível em: <[http://fora\\_wp.falasocial.com/?page\\_id=276](http://fora_wp.falasocial.com/?page_id=276)> Acesso em: set. 2013.

<sup>44</sup> Matéria Completa disponível em: <<http://www.jornaltudobh.com.br/tudo-mais/confira-marchinha-vencedora-de-concurso-em-bh/>> Acesso em: set. 2013.





IMAGEM 25: Foliões do Bloco Então Brilha! indo de encontro ao Bloco da Praia da Estação. Fonte: Arquivo Pessoal | Fev. de 2013 | Fotografia Analógica.

O *Bloco da Praia da Estação* nasce com força para revitalizar um carnaval espontâneo e popular que já vinha sendo gestado molecularmente, mas que tem se expandido para outros blocos, que a cada ano se multiplicam em diversos pontos da cidade, mobilizando, por meio de divulgação *online* e autogestão nos bairros, para a criação dos blocos, os moradores foliões. Estes, em alguns casos, se reúnem na *Praia da Estação* como uma grande confluência carnavalesca.

De forma independente e com signos próprios, o *Bloco da Praia da Estação* vem crescendo cada vez mais, “agregando e arrastando multidões,” ganhando inevitavelmente visibilidade junto aos meios de comunicação em todo o país, em especial a imprensa estadual, como narra o jornalista, aparentemente surpreso:

Fora a falta de estrutura – banheiros químicos, atendimento médico, maior controle do trânsito e comércio eficaz de comidas e bebidas –, o carnaval de 2013 deixa lições. A principal impressão que fica é de que, longe da Estação do Samba, a área oficial da folia no Bulevar Arrudas, Belo Horizonte se levanta e se sacode para a maior festa popular de rua do Brasil. Blocos e sub-blocos, agregados, arrastaram multidões pelos quatro cantos da pacata metrópole – quase às moscas no período. A mobilização crescente nos últimos cinco anos extrapolou e pegou o poder público com as calças nas mãos. O argentino Ramon Ramalho, de 29, doutorando em sociologia, explica o movimento que urge: “É uma mobilização espontânea crescente, que ganhou força com a Praia da Estação. É a politização da sociedade civil na retomada do espaço público em Belo Horizonte”. (COUTINHO, 2013, s/p).

O trecho da reportagem acima evidencia bem o impacto causado pela “retomada do espaço público” em Belo Horizonte, num contexto em que a cidade “quase às moscas” repentinamente “extrapola e pega o poder público de calças nas mãos”, atraindo multidões, mesmo com sua falta de estrutura.



IMAGEM 26: Bloco da Praia da Estação e a confluências de outros blocos e 4 mil foliões. Fonte: Jornal Estado de Minas - Caderno de Entretenimento Divirta-se Uai<sup>45</sup>.

Calcula-se que cerca de 70 blocos<sup>46</sup> oficialmente cadastrados pela BeloTur - Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte tenham saído às ruas em 2013. A lista contém, em sua maioria, blocos de bairros de Belo Horizonte. Evidentemente, nem todos os blocos de rua se cadastraram, como é o caso do *Bloco da Praia da Estação*. Para 2014, inscreveram-se 132 blocos no site<sup>47</sup> da BeloTur, e a estimativa era de que 200 blocos percorressem as ruas da capital, número que reflete o crescimento de público que

---

<sup>45</sup> Disponível em: <[http://divirtase.uai.com.br/app/noticia/especiais/2013/carnaval/2013/02/09/noticia\\_carnaval,140254/desfile-do-bloco-entao-brilha-atrai-4-mil-folhoes.shtml](http://divirtase.uai.com.br/app/noticia/especiais/2013/carnaval/2013/02/09/noticia_carnaval,140254/desfile-do-bloco-entao-brilha-atrai-4-mil-folhoes.shtml)> Acesso em: out. 2013.

<sup>46</sup> A lista completa dos blocos cadastrados pela Belotur está disponível no site do r7. Link para acesso: <<http://entretenimento.r7.com/carnaval-2013/minas-gerais/cerca-de-70-blocos-de-rua-devem-agitar-bh-no-carnaval-2013-08022013>>. Acesso em: out. 2013.

<sup>47</sup> Plataforma lançada pela Belotur para cadastro dos blocos de rua em 2014: <<http://www.carnavaldebh.com.br/>> Acesso em: out. 2013.

permanece na cidade durante o evento e quer sair às ruas para carnavalizar<sup>48</sup>. O jornalista Luiz Fernando Campos comenta a expansão e a revitalização do carnaval em Belo Horizonte:

Historicamente, o carnaval sempre foi o momento para, com toques de ironia, irreverência e deboche, tecer críticas aos sistemas político, econômico e social do país. No contexto belo-horizontino, o crescimento do número de blocos veio acompanhado de enredos que acentuaram o discurso da contestação social, da insatisfação com as decisões do poder público e da reivindicação de direitos. (CAMPOS, 2014, s/p).

Apesar da gradativa institucionalização dos blocos de rua, uma vez que a crescente participação popular demanda uma infraestrutura mínima, como a colocação de banheiros químicos, muitos blocos começam a se descentralizar, permanecendo desinstitucionalizados. Assim, vão em direção à periferia, convocando os moradores a participarem do festejo em bairros e aglomerados, sem deixar, é evidente, de causar ruídos próprios de uma intervenção como essa, no que toca a mediação desses encontros tão marcados por questões de classe e identificação, o que pode ocasionar respostas nem sempre favoráveis à adesão aos blocos por parte dos moradores, correndo o risco de espetacularizar a experiência, que tem como finalidade promover uma aproximação e estabelecer um diálogo maior com a periferia. É interessante ressaltar, no entanto, que essas vivências podem resultar em experiências corporais – e por isso sensíveis – enriquecidas pelo contato com as urbanidades e com a população à margem, criando intensidades e interações que só a festa popular carnavalizada é capaz de proporcionar.

Abaixo, imagens de dois blocos que propuseram o deslocamento do centro para então permear outras paisagens: o *Bloco Tico Tico Serra Copo*, no Aglomerado da Serra, e também o *Bloco Pena Pavão de Krishna*, no Bairro Jardim América:

---

<sup>48</sup> Informações obtidas pelo site do jornal O Tempo, publicado em 24 de janeiro de 2014: <http://www.otempo.com.br/cidades/mais-de-130-blocos-de-rua-se-cadastraram-para-o-carnaval-de-bh-2014-1.778465>. Acesso em: jan. 2014.



IMAGEM 27: (esquerda) Bloco Tico Tico Serra Copo Aglomerado da Serra| Fonte: Élcio Paraíso/Bendita; (direita) Bloco Tico Tico Serra Copo - *concentração*. / Fonte: Priscila Musa.



IMAGEM 28: Bloco Pena Pavão de Krishna - Bairro Jardim América | Fonte: DuSantos.



IMAGEM 29: Bloco Pena Pavão de Krishna - Interações | Fonte: DuSantos.

### 3.5 - Piscinão de Ramos em Belo Horizonte



IMAGEM 30: Da mostra - Verão: quando o Rio é mais carioca - Foto: Jonas Cunha | Fonte: O Globo/Extra | 20 fev. 2007.

Inaugurado em 2001, o Parque Ambiental da Praia de Ramos – vulgo *Piscinão de Ramos* – é um empreendimento realizado na Zona Norte do Rio de Janeiro que consiste em uma praia artificial de água salgada, construída, segundo o governo estadual, para o lazer da população dessa região e evitar o alto índice de afogamentos de crianças na Baía de Guanabara.

Esse empreendimento foi amplamente divulgado por novelas da Rede Globo, como o caso da teledramaturgia *O clone*, em que deixa claro o público-alvo do Piscinão de Ramos: o “povão”, hoje chamado de classe C, composta por moradores do subúrbio carioca. O jargão de uma das personagens da trama – “Cada mergulho é um flash” – se referia ao movimento de efervescência, ao fetiche do turismo estrangeiro e da mídia sobre o novo empreendimento popular.

Recentemente, no Piscinão de Ramos, “a deterioração é visível em muitos pontos do parque”, como evidencia o fotógrafo e ativista Marcos (2009, s/p), da comunidade de Ramos, em matéria publicada no *Jornal do Brasil*<sup>49</sup>.

Em 2011 a *Praia da Estação* completou um ano de existência, e, junto às comemorações contestatórias – os Eventões, vieram também as “crises existenciais”,

---

<sup>49</sup> Matéria disponível na íntegra pelo link: <<http://www.jb.com.br/comunidade-em-pauta/noticias/2013/09/08/piscinao-de-ramos-abandonado/>>. Acesso em: out. 2013.

contribuindo para efetivar um balanço do *estado da arte* do movimento. Na lista de e-mails da *Praia* insurgia uma movimentação de avaliações coletivas, em que as diversas e conflitantes opiniões seriam expostas e discutidas.

Desde a matéria elaborada pela Revista Encontro – *Parece até a Lapa* –, presente neste trabalho, entre outras publicações da imprensa local, o tom raso que exaltava o caráter festivo foi entendido por uma parte dos manifestantes como uma banalização das questões políticas que alicerçavam as ocupações da praça, assim como questões que ligam a gentrificação aos movimentos de ocupações com cunho cultural ao redor do mundo e que geraram certa fetichização desses espaços. Acerca de suas inquietações em relação à *Praia*, pertinentes para a reflexão do movimento, Paulo Rocha analisa:

A *Praia* virou um cordão classista dentro de um espaço tomado por mendigos. A questão da Revista Encontro é sintomática. Esse é o meu problema com a cultura, ela é a ponta de lança dos processos de gentrificação, a ideia de um Corredor Cultural, a ideia de uma ocupação, por exemplo como no Santa Efigênia [o Espaço Comum Luiz Estrela]<sup>50</sup>, é um desses processos de valorização dos espaços, valorização financeira. Eu acho massa, tem que ocorrer, mas isso tem que ser pensado, ali já é uma área valorizada. Eu sempre falo do Soho [em Londres e posteriormente em Nova York] que hoje é o bairro das galerias, porque os artistas não tinham dinheiro para pagar o ateliê, então eles alugavam o *loft*, e você tem o esquema estatístico do aumento progressivo do aluguel, e aí as pessoas não conseguem mais morar lá. Berlim sofreu esse processo, o bairro dos *squats punks*<sup>51</sup>, dos ateliês dos artistas fodidos hoje é tipo a Savassi, o local dos bistrôs. Você tem esse processo constante da gentrificação dos espaços, que os eventos culturais funcionam, esse pra mim é o problema da *Praia*, porque é um público majoritariamente universitário de classe média e cultural e foi interessante porque permitiu esses encontros, o *Fora Lacerda* eles colocam a *Praia* como esse momento de saída, de início. Só que pra mim foi isso, revista de moda ia tirar foto na praia, aquela Lilian Pacce tirando foto para mostrar qual é a moda da praia... (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

---

<sup>50</sup> O Espaço Comum Luiz Estrela é uma ocupação popular autogerida que vem ocorrendo a partir do dia 26 de outubro de 2013 em um casarão que permaneceu fechado desde 1994 no Bairro Santa Efigênia. Foi sede do Hospital Militar da Força Pública até o ano de 1946 e posteriormente do Hospital de Neuropsiquiatria Infantil até 1979, onde crianças passavam por processos rigorosos de terapia, comuns à Psiquiatria da época, tais como choque e isolamento. A ocupação pretende retomar o casarão e nele criar um espaço comum para agenciamentos culturais, formação e expressão popular, não possui líderes e conta com o apoio de doações pela internet para efetuar reformas em sua estrutura, danificada pelo abandono por parte do estado de Minas Gerais. O nome, Luiz Estrela, refere-se à homenagem feita ao morador de rua, poeta e performer, integrante do grupo “Gangue das Bonecas”, morto em uma das madrugadas em que ocorriam as manifestações de junho de 2013.

<sup>51</sup> Movimento de Contracultura proposto nos anos 1960, em que *punks* e anarquistas difundiram a ocupação de imóveis abandonados e buscavam uma vivência comunitária desses espaços, como alternativa à falta de moradia e também como uma forma de protesto acerca da especulação imobiliária e da gentrificação nas cidades.



## LILIAN PACCE

HOME | MODA | DESFILES | BELEZA | HORÓSCOPO | VÍDEOS | E M

SÓ SE FALA DE... Sergio K. Tom Ford Gig Osklen Praia Fashion Rio #radarbloglp

ANTERIOR

*Moda praia em... BH?!*

PRÓXIMO

*Não é só o Diabo que veste Prada...*

## Quem disse que Minas não tem praia?

24.02.2010 - 22:00 | 4 COMENTÁRIOS

Quando o prefeito de BH Márcio Lacerda proibiu a realização de eventos culturais na Praça da Estação da capital mineira, ele provavelmente não imaginou as consequências desse decreto. E é no tom de brincadeira – sem perder a seriedade do assunto, é claro – que a população da cidade tem reagido. Desde o fim de janeiro, tem sido realizada a “Praia da Estação”, um manifesto descontruído que funciona assim: aos sábados todo mundo vai à praça, que fica no coração do centro, com trajes de banho pra tomar sol e se banhar no chafariz! Além disso, de vez em quando, ainda rola um caminhão pipa pra molhar os “manifestantes”. De tão engajada, a “Praia” tem até hino em ritmo de funk carioca e um blog.



← BACK

PICTURE 2 OF 14

NEXT →

*Júlia Reis prestigia a moda mineira com blusa Ronaldo Fraga e short jeans*

E não é que tem dado certo? O espaço tem ficado lotado com um povo superestiloso, que vai sempre acompanhado de sombrinha, isopor com cerveja, esteira de praia, cangas, boias e protetor solar. O Blog LP foi lá ver como está o “movimento” e clicou o pessoal. Confira na galeria!

Sebah Rinaldi, infohunter do Blog LP direto de BH

TAGS: BH moda praia Praça da Estação Praia da Estação

IMAGEM 31: Lilian Pacce sobre a Praia da Estação | Fonte: blog da Lilian Pacce.

Teria a *Praia da Estação* perdido a dimensão política de seu horizonte? As opiniões se dividem, por um lado, entre os que consideram a festa no espaço público como uma potência em si, subversiva na forma. Outros denunciam a elitização do movimento, o esvaziamento do discurso, como reafirma Paulo Rocha:

Então já havia essa vontade de criar esse espaço “assembleísta” na primeira *Praia*, só que ela foi perdendo a potência porque ela virou um evento, e eu não estou falando porque ela virou só diversão, diversão é muito importante, só que você está fazendo da sua diversão política ou da sua política diversão? E eu acho que houve essa inversão, virou um evento estético que valia por si só. É claro que eu sou a favor das ocupações dos espaços públicos, eu acho que isso é um aspecto muito importante, mas não basta só a ocupação deles, tem que ter uma certa politização. Se ocorre só nos espaços limpinhos... (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

Com o tom de autocrítica, surge então, por parte do coletivo [Conjunto Vazio], a proposta irônica de criar o Piscinão de Ramos em Belo Horizonte, convocando aqueles que achavam a *Praia da Estação* elitista para ocuparem um espaço menos “limpinho” da cidade. O cartaz:



IMAGEM 32: Chamamento para o Piscinão de Ramos em Belo Horizonte. Fonte: Blog Coletivo [Conjunto Vazio].

Flertando com o signo da popular praia artificial carioca, o Piscinão de Ramos de Belo Horizonte aconteceria em um espaço também popular de Belo Horizonte, a Praça



da Rodoviária, espaço contraindicado aos turistas, amplamente alertado aos recém-moradores e ilusoriamente negado com o fechar de vidros dos carros que ali circulam. A Praça da Rodoviária é morada para a população de rua, um dos pontos de prostituição e tráfico de drogas da cidade, além de pedintes, lavadores de para-brisa e vendedores ambulantes. Em suma, ali habitam aqueles que estão à margem de um sistema que vive de sua margem.

Junto ao chamado para o Piscinão de Ramos de Belo Horizonte, havia também uma discussão mais ampla: qual é a cidade que queremos? Ou ainda mais urgente: qual é a cidade que eles querem? Por “eles”, compreendem-se aqui o poder público e suas “revitalizações”. Em seu blog, o coletivo [Conjunto Vazio] traz uma visão panorâmica sobre o contexto a ser discutido e questiona:

Belo Horizonte passa por um período de proibições e possibilidades. A cidade com seus despejos, “revitalizações”, decretos forçados, prisão de pichadores, especulação imobiliária, parcerias público-privadas feitas por debaixo dos panos, poder público e a população seduzidos pela Copa, convivem com movimentos populares, festas de rua, ocupações, com o Movimento Passe Livre, Brigadas Populares, Praia da Estação, Massa Crítica, Comitê Popular dos Atingidos pela Copa, Piores de Belô dentre outros. Então de qual lado estamos? Qual é a cidade que queremos? Qual é a cidade que eles querem? ([CONJUNTO VAZIO], 2011, s/p).

O “evento” em si não teve tantos adeptos quanto a sua página pelo *facebook* e não fez tanto barulho como a *Praia*. É o que narra Carol Abreu no tópico “Piscinão sem Adesão” no portal *Ah Belo Horizonte*:

Eram 256 confirmados na página do evento criada no *facebook*. Na hora do *vamo ver*, apareceram 14 pessoas, um guarda-sol e uma piscininha de plástico recheada de balões. A rodinha da Terapia do Amor da Igreja Universal, do outro lado da Praça, alcançava muito mais adeptos – e fazia bem mais barulho. Do lado de cá, o debate sobre Belo Horizonte até que tentou, mas não engatou. Não tinha música, nem biquíni, nem peteca, nem nada que lembrasse as festivas ocupações praieiras de sábado. O frango com farofa ficou na mochila, já que o cheiro de xixi não deixaria mesmo ninguém com água na boca. (ABREU, 2011, s/p).

O que explicaria tão pouca participação no evento real? De 256 confirmados pelo *facebook*, apenas 14 pessoas compareceram na Praça da Rodoviária no dia 29 de maio de 2011, um número que talvez represente toda a crise que a *Praia da Estação* tem vivenciado nos últimos anos. E tal crise não diz respeito a uma baixa adesão ao movimento, que vem ganhando adeptos a cada carnaval, mas uma disponibilidade escassa para outras ações que se estendam à *Praia*, que saiam de sua “zona de conforto” e entrem

em uma zona mais “ativista”, como relembra o pequeno histórico de baixa adesão em outros momentos de Carol Abreu<sup>52</sup>:

Não foi a primeira vez que um evento relacionado ao Praça Livre teve baixa adesão do público. Podem ser citados eventos-filhote como o “Que trem é esse?”, festa promovida dentro do metrô para discutir mobilidade urbana em Belo Horizonte, ou o “A praia sobe o morro”, edição da Praia realizada na praça Cardoso, no aglomerado da Serra, em protesto aos assassinatos cometidos por policiais no início de 2011. Embora tivessem sido criados por banhistas e divulgados pelos mesmos meios, atraíram uma quantidade pouco expressiva de gente, quando comparados às manifestações na Praça da Estação. (ABREU, 2011, s/p).

Para o mobilizador da ação, foram vários os fatores decisivos na baixa adesão à proposta, mas o que se pronuncia com mais força é a ideia de certa lógica higienista dentro do próprio movimento contra a higienização dos espaços, assim como uma tendência à formação de hábito ao ocupar os espaços da cidade, como critica Paulo Rocha:

Estava rolando o evento do *Piseagrama*, o Cidades Criativas. É porque você deitar no cimento na Praça da Estação é muito diferente de deitar no cimento na Praça da Rodoviária. Aí eu fui, levei a piscininha, e não deu quase ninguém, algumas pessoas passaram. Tem uma vontade de ocupar a cidade, mas uma vontade de ocupar a cidade... Limpa! Só encontro essa palavra. É verdade, as pessoas dificilmente saem para ir a locais que não sejam no Centro-Sul, as pessoas querem ocupar o centro, o Santa Teresa, as pessoas não querem ocupar o barreiro. (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta Melo).

A proposta bem humorada do *Piscinão de Ramos de Belo Horizonte* provocou, com sua ironia autocrítica, os novos rumos *da Praia*, contudo sua resposta não foi satisfatória, mas se mostrou sintomática. Comunicação ineficiente, outras prioridades, provocação não aceita, repulsa ao discurso radicalizado ou o velho comodismo da classe média. Não se sabe ao certo o motivo da baixa adesão ao *acontecimento*, mas paira a necessidade de uma reflexão mais profunda e demorada sobre a necessidade da carnavalização nas contestações de grande adesão dos jovens brasileiros, a qual será esboçada no último capítulo deste trabalho.

---

<sup>52</sup> Texto disponível em: <<http://ahcidade.com/2011/06/piscinao-sem-adesao/>>. Acesso em: set. 2013.

4.

## **Global / Local**

Fronteiras e Zonas de Indiscernibilidade entre Arte, Vida e  
Política

## 4.1 - Dos diálogos: Arte, Vida e Política

*O novo artista protesta: já não pinta, cria diretamente.*

Tristan Tzara (Manifesto Dadá, 1918)

Pretende-se discutir, neste último momento da pesquisa, acerca dos incalculáveis trânsitos entre o Local e o Global nas zonas ora fronteiriças, por vezes liminares, ora indiscerníveis que permeiam as relações entre arte, vida e política, tão caras ao presente trabalho, tomando como gancho principal e, ainda, utilizando a imagem de uma nuvem que paira por toda a discussão aqui pretendida, o objeto principal da pesquisa, a *Praia da Estação*. Ou seja, toda a discussão presente neste capítulo parte das vivências com elementos encontrados ao longo do percurso sobre o objeto, como pistas para uma melhor compreensão dos contornos e transtornos que vêm formando e deformando (transformando, reformando...) a *Praia*.

Algumas dessas pistas se encontram em formas de conceitos, noções-imagem e foram sendo recolhidos nos *blogs*, panfletos *online*, conversas e entrevistas com participantes. Surgiu, então, a necessidade de explorar e alimentar esse exercício ótico, de ampliar a *Praia*, de transitar o olhar entre o Global e o Local, não como lugares estanques ou intocáveis entre si, mas como sistemas complexos de transitoriedade e atravessamentos, de produções e apropriações simbólicas de resistência, como formas fluidas (e por isso múltiplas) possibilitadas, em parte, pelas redes anárquicas tecidas *online*, que, como a imagem paradoxal da rede para os nossos tempos de fluxos neoliberais se sustentam em horizontalidade. Acerca dessas questões, Holmes indaga:

Em face do capitalismo transnacional, uma rede de resistência nasceu, local e global, tática e estratégica: uma nova forma de dissidência política, auto-organizada e anarquista, difusamente interconectada e operada de baixo para cima, e ainda assim capaz de atingir as maiores concentrações de poder. Qual é a força destes movimentos? O improvável apelo de uma “geopolítica do faça você mesmo”: uma chance de envolvimento pessoal na transformação do mundo. Estas ações estão o mais distante que se possa imaginar do museu, ainda assim, quando nos aproximamos delas, podemos sentir algo artístico. Elas unem a multiplicidade da expressão individual e a unidade do desejo coletivo. Este é o seu enigma, que estabelece uma circulação entre singularidade e solidariedade, cooperação e liberdade. (HOLMES, 2008, p. 56).

Esse exercício ótico é importante para uma compreensão mínima da produção de subjetividades e suas consequências na esfera coletiva (política), na esfera corporal e no modo de se habitar a cidade, nos múltiplos modos de ser (arte, vida e política) e estar no mundo (local/global) na tentativa de resistir aos trânsitos dominantes do neoliberalismo, entendendo que “a localidade se opõe à globalidade, mas também se confunde com ela” (SANTOS, 1996, p. 258).

Recentemente vimos e ainda vemos – cada vez mais próximos – eclodir diversos movimentos de contestação que transitam entre ações de alcance e diretrizes globais e locais, e, ainda que de modo nublado, entre arte e vida (inseparavelmente política), como comenta André Mesquita em seu livro *Insurgências Poéticas*:

Seja a política na arte ou vice-versa, entende-se que as práticas artístico-ativistas podem ser vistas como tentativas de se partilhar o sensível em uma nova ideia de revolução política, produzindo “maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (MESQUITA, 2008, p. 47).

É possível notar, por ser cada vez mais presente nos levantes da geração pós-1990, a carnavalização performativa, assim como a *performance art*; a efervescência das táticas de ações diretas (estéticas) e coletivas dos *Black Blocs*, que violentam ícones do neoliberalismo; os múltiplos coletivos de *artivismo*, atentados poéticos que utilizam a cidade como plataforma; os *rolezinhos* em shoppings, que nos lembram a segregação racial e social com a qual ainda estamos coniventes; os acampamentos urbanos remanescentes, dentre outros, do *occupy wall street*, assim como tantas outras Zonas Autônomas Temporárias (TAZ) que se apropriam de espaços privados ou clandestinos ocupados em festividades e outras ocupações carnavalizadas, liberando-os efemeramente de sua funcionalidade ou de seu caráter privado, como ocorreu na *Praia da Estação*, em reação ao decreto já mencionado.

A respeito das TAZ, Hakim Bey define:

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, “ocupar” clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. (BEY, 2010, p. 32).



IMAGEM 33: Black Bloc e Rolezinho no Rio de Janeiro | Fonte: Mídia Ninja/ Desconhecido.

Alguns exemplos próximos aos quais se poderiam associar as Zonas Autônomas Temporárias, assim como a *Praia da Estação* e seus desdobramentos, são as *Ocupações Culturais* que vêm ocorrendo em espaços públicos marginalizados ou em vulnerabilidade, como acontece na região da Praça da Estação, em que os moradores da cidade, artistas, militantes, anarquistas (...) organizam, com recursos próprios e autogestão, o acontecimento efêmero e aberto. Pode-se citar também o *Duelo de Mc's*, que ocupa, junto à população de rua ali localizada, o Viaduto Santa Tereza, espaço que se tornou icônico em Belo Horizonte devido às diversas manifestações populares que vem comportando.

No entanto, o que grande parte tem em comum, em uma ampla visão, é a retomada da vida cotidiana, principalmente a urbana, como práxis política, estética e (pó)ética, possibilitada pelo desejo de disrupção com os agenciamentos capitalistas que planificam diariamente a produção de subjetividade. Essa disrupção vai para além das formas tradicionais de exercer a política, as quais, como afirmou Guattari, “não dão conta desses problemas do desejo em escala coletiva”; e mais:

Todos os fenômenos importantes da atualidade envolvem dimensões do desejo e da subjetividade. Não se consegue explicar o que está acontecendo no Irã ou na Polônia, por exemplo, se não se entender até que ponto está havendo uma produção de subjetividade coletiva que, com muita dificuldade, se expressa como recusa de um certo tipo de ordem social. As referências universitárias e políticas tradicionais, o marxismo clássico ou um *remendo freudo-marxista* não dão conta desses problemas do desejo em escala coletiva. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 28).

Do mesmo modo, não dão conta da própria emancipação do desejo em níveis individuais, visto que a subjetividade vem sendo produzida pelos mais diversos dispositivos do modo de produção capitalista, fabricando corpos, comportamentos e compulsões em níveis e escala industrial, o que faz com que seja necessária a resistência

nas múltiplas e criativas formas de agrupamentos e ações coletivas que reivindicam também essa potência do desejo emancipado. Isso não impede que seja compartilhado ou que não se encontrem em uma zona livre de tensões, já que em um mesmo movimento convivem desejos conflitantes, negociáveis ou não.

Um exemplo prático dessas tensões da ordem do desejo foi vivido pelos banhistas da *Praia da Estação* em um dos seus momentos mais conflituosos, em que um banhista ficou nu. Seu ato reverberou de modo a dividir opiniões entre os participantes, gerando uma discussão calorosa entre a minoria que apoiava a ação e os que, de certa forma, a repudiavam. Segundo relatos dos participantes, havia um número excessivo de policiais militares para lidar com o ocorrido, que, aparentemente sem saber como mediar a situação, iniciaram uma repressão física contra os civis presentes, desencadeando no aumento do conflito e na detenção do homem nu.



*IMAGEM 34: Polícia Militar em ação repressiva na Praia da Estação / Fonte: Priscila Musa.*

Os participantes reagiram ao modo agressivo de ação dos Policiais Militares, vaiando-os e gritando “Ei, polícia, a praia é uma delícia!”, como forma de provocação à força desproporcional utilizada para resolver a questão do “atentado ao pudor”, como fica claro na descrição do participante Túlio Magno:

Ontem, a edição da Praia da Estação contou com uma participação especialíssima da Polícia Militar de Minas Gerais – que merece o agradecimento por ter atuado de tal forma e exposto mais uma ferida da nossa cidade. Um homem ficou nu (...). O fato é que o homem foi enquadrado por atentado ao pudor. Talvez tenha razão quem diga que aquilo talvez pudesse ser contornado com um diálogo, deixando medidas de detenção para um caso de reincidência. Mas o cidadão foi enquadrado e alguns participantes tentaram protestar quanto à ação. O que é certo ou errado ainda não importava até então; a ação, o protesto, a argumentação e a ponderação são parte de uma democracia, portanto havia certo grau de normalidade na situação. Até que os policiais, talvez por medo, talvez por rancor, talvez por falta de exercícios físicos, resolveram descarregar a raiva e garantir alguma ação naquela manifestação que, de tão pacífica e duradoura, parecia zombar da utilidade daqueles homens fardados que, desde 2010, deviam estar na espreita para mostrar a que vieram. Quatro viaturas, que eu consegui ver na confusão, vieram reforçar a segurança daquele ambiente público que era ameaçado por um pênis exposto e pela exigência absurda de um pouco de diálogo. Quatro viaturas, uma ação truculenta, a reação da Praia inteira, o fim das marchinhas, o início dos gritos. “Ei, polícia, a praia é uma delícia”. Mais um homem nu e a calamidade pública exigiu “meios moderados da força”, nas palavras do sargento Mondres, para conter os manifestantes. (MAGNO, 2012, s/p).

Esse episódio indica um problema sobre o lugar do corpo na *Praia*. É evidente que os corpos-manifestos que ocupam um espaço público tensionado ao privado, como é o caso, já estão exercendo sua potência de forma elevada, sua singularidade, e, de forma acentuada, estão se “desinstitucionalizando”. São corpos diversos que, unidos, carnalizam-se para evidenciar uma condição de aprisionamento de direitos em uma microesfera; por outra dimensão, são corpos em festa, que dançam, cantam, correm, brincam ou simplesmente fruem o espaço praticado em comum, o que, em uma lógica de produção capitalista e em meio a uma cidade-metrópole, já é uma revolução, mesmo que molecular, o que não é pouco.

O que complexifica o lugar do corpo na *Praia* são os limites de sua intensificação. Talvez antes do incidente do homem nu, ainda não fosse uma questão visível, mas a negação da potência do corpo nu, pelos participantes da *Praia*, redimensiona a radicalidade que se pretende, tornando-se uma zona limítrofe daquilo que pode um corpo dentro do movimento, refazendo o limite entre vida e política.

É importante pontuar que as questões que implicaram a recusa coletiva do ato de ficar nu se remetem ao cuidado com as possíveis represálias da polícia, como aconteceu. Apela-se ao sentimento de “bom senso” que é necessário para se criar um estado de coletividade minimamente harmoniosa, como tem acontecido na *Praia*, também uma forma de se evitar conflitos. Ou, em uma suposição ainda mais arriscada, talvez a *Praia* esteja aos poucos se edificando em um coro menos polifônico, que deseja agregar sempre pelo seu lugar agradável e não pelas vias do enfrentamento.



Foi preciso um desnudamento para tencionar os discursos, para evidenciá-los, colocá-los em conflito, como acontece na democracia, para intensificar a desinstitucionalização e, mais enraizadamente, a descolonização em um nível molecular, a fim de colapsar os órgãos desse corpo coletivo tão multiforme que é a *Praia*.

Para melhor compreensão do que se trata o *corpo coletivo* neste trabalho, por ser um conceito-imagem importante aqui, pode-se ter como referência a imagem da obra *O Divisor*, da artista brasileira Lygia Pape (1927-2004), que esteve ligada ao movimento *Neoconcreto* junto aos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros.



IMAGEM 35: O Divisor de Lygia Pape. 1968. |Fonte: Projeto Lygia Pape.

Em *O Divisor*, um grande tecido de algodão cuja superfície, medindo 20m x 30m, era preenchida pelos corpos participantes que ocupavam suas fendas. Ao todo eram necessárias 200 pessoas para realizar a obra, que concebia uma paisagem sustentada coletivamente, independente da criadora, como relembra Lygia Pape:

*O Divisor*, uma grande superfície de 20x30, com fendas onde as pessoas enfiavam suas cabeças, também foi um trabalho bastante feliz nesse aspecto. O que eu queria fazer naquele momento era um trabalho que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente. O *Ovo* e o *Divisor* são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual

as pessoas poderiam participar. Atualmente, são chamadas de performances. (PAPE, 1998, p. 21-22).

O *corpo coletivo*, assim como em *O divisor*, seria essa superfície comum com profundidades singulares e vibráteis, como são os corpos que o compõem, formando um corpo extenso, em rede, horizontal e que se move para uma mesma direção, embora, em sua profundidade, cada corpo exerça seu ritmo, dá o seu tom, tenciona possibilidades.

No Evento<sup>53</sup>, que comemorou o primeiro aniversário da *Praia* em 2011, houve um dos seus momentos performáticos mais relevantes. A partir da apropriação ressignificada da obra *O Divisor*, de Lygia, em que o branco do original foi substituído pelo azul profundo, formou-se um *corpo coletivo* marítimo que “escorria” festivo pela rua até a praça, como conta, em depoimento, uma das propositoras da ação, Sílvia Andrade:

*A releitura d’O Divisor surgiu quando esta obra esteve em BH, no Palácio das Artes, dentro da Bienal de São Paulo, que veio a BH em formato reduzido, em Janeiro de 2011.*

*Um e-mail convidando artistas interessados a participar d’O Divisor, que sairia em um fim de tarde da porta do Palácio das Artes em direção ao extinto Instituto Moreira Salles, foi disparado e acabei recebendo. Apaixonada pela obra convidei uma amiga, a Elisa Belém, e fomos à reunião para os artistas interessados em participar, na tarde do dia da saída d’O Divisor pela Afonso Pena. Chegamos à reunião e, assim como muitos outros artistas, não conseguimos participar. A sala estava lotada. Quando enfim O Divisor apareceu, as pessoas que participariam juntaram-se ao tecido, tornaram-se O Divisor, e saíram em disparada em direção ao Moreira Salles. Eram adolescentes e jovens. Incorporaram O Divisor com uma velocidade que não acompanhamos. Soubemos, minutos depois, já reunidas a outras pessoas, que os jovens eram alunos do Valores de Minas, programa do Governo de Minas em parceria com o Servas. Questões políticas (com a gestão do governo estadual com relação às políticas para a cultura) e de formação do sensível (éramos todos professores ou estudantes de Artes) vieram à tona, apesar de reconhecermos a legitimidade da participação dos jovens e das ações promovidas pelo programa do qual faziam parte. Mas questionamos a restrição e, principalmente, o envio do convite aberto, uma vez que os jovens já haviam sido contratados para executarem o trabalho.*

---

<sup>53</sup> Segundo Milene Migliano, pesquisadora e participante da *Praia*: “os eventos são realizados pelo pessoal da *Praia da Estação* para contestar de forma ainda mais intensa alguma decisão autoritária implementada pela Prefeitura, como a desapropriação de vilas e comunidades assentadas lutando pelo direito à moradia na justiça”.

*Receberam na época uma quantia ínfima para estarem lá. Pelo menos foi essa a versão que chegou até nós, por monitores da exposição.*

*Brincando com a situação enquanto transitávamos pela Bienal, pensamos em fazer um divisor. Movimentados pela Praia da Estação, da qual éramos frequentadores-participantes, surgiu o nosso divisor, também de 15m x 15m - tamanho da obra que veio a BH -, de lona. Lona Azul. Surgiu, assim, a ideia d'O Mar.*

*Na mesma noite saímos estendendo o convite. Começamos eu, a Luísa Horta e o Guto Borges. Em pouco tempo a Jana Macruz, Renata Corrêa e Renata Cabral estavam espalhando a palavra em uma noite de 'Outro Rock' no Nelson Bordello. Na tarde seguinte, compramos a lona e seguimos pra Praça JK, contexto muito diferente da Praça da Estação. Já estavam conosco a Laura Lopes, o Humberto Mundim, o Rafael Ludicanti, o Igor Rajão e o Davi Pantuzza. Junto a uma meninada que mora na favela perto da Praça JK, emendamos aquela lona toda e fizemos as fissuras onde entrariam as cabeças. Foi um momento de dizer pelo Sion sobre a Praia da Estação, desconhecida de quase todas as pessoas com quem conversamos naquele dia.*

*Na manhã seguinte nos encontramos na Praça Sete. Aí já eram muitas pessoas; umas 30. Rafa Barros, Flávia Mafra, Shairon, Gerinha, Luísa Rabelo, Nara Torres, Júlia Mafra. É difícil lembrar quem estava, até porque a ação não nos pertencia. Era um tanto de gente que chegou ali para entender o que aquela lona azul fazia no Centro e porque ela reunia aquelas pessoas. Descemos pra Praia e passantes do Centro intervieram e/ou se juntaram a nós.*

*A Praia da Estação fazia 1 ano naquele sábado e os Eventos (celebrações de aniversário da Praia) juntavam muitas pessoas. A chegada foi um momento de êxtase. A entrada na fonte, a lona voando, os moradores da praça chegando, a lona rasgando com a força da água e movimento dos corpos. A coisa durou, as pessoas iam e vinham. Outras vinham. É claro que meu olhar é de dentro demais. Mas O Mar me mudou. Mudou minha relação com a Praia, com a nossa luta política. O mar ainda existiu em um outro dia de Praia, transformado pela ação do primeiro dia. E se desfez. Ficou guardado por um tempo na Serra, até que entendemos a sua fluidez. E deixamos ele ir. (ANDRADE, Sílvia. Depoimento a Thálita Motta. 07 maio 2014).*

Abaixo alguns registros fotográficos da performance:



IMAGEM 36: O mar chegando à Praia. 2011. |Fonte: Flora Rajão.



IMAGEM 37: O mar suspenso. 2011. |Fonte: Flora Rajão.



IMAGEM 38: Das profundezas d'O mar. 2011. |Fonte: Flora Rajão.

Lygia Clark, também artista do movimento *Neoconcreto*, desenvolveu entre 1950 e 1970 uma série de experimentações plásticas relacionais, em que o corpo sensível do participante em suas obras é que ditava sua forma e sua existência. Na década de 1970, Clark criou um vasto leque de possibilidades a serem construídas pelas experiências do que chamou de *corpo coletivo*, experimentos realizados com estudantes universitários da Sorbonne (Paris) em que se utilizavam materiais simples (arames, barbantes, tecidos...) para criar esses suportes sensíveis de ação e experimentação coletiva, como em *Baba Antropofágica* (1973) ou em *Cabeça Coletiva* (1975).

Na ideia de participação recorrente e impregnada nas propostas dos artistas Neoconcretos, em que a coletividade e o corpo estão em evidência se libertando dos suportes formais da arte, há uma posição política evidente contra a arte circunscrita pelos sistemas da instituição e de mercado, uma busca pela ruptura com a tela e sua bidimensionalidade e, também, com a assepsia do cubo branco, muitas vezes recorrendo ao espaço da rua para experimentar suas criações.

Atualmente há uma proliferação da busca pelas rupturas com o sistema de arte, com a produção coletiva e política manifesta nos coletivos e agrupamentos de arte ativista, que seria uma “arte socialmente envolvida” (LIPPARD, 1999, p. 349), diretamente ligada aos novos meios de produção e difusão da arte, que tentam escapar da mediação institucional de seus processos coletivos de criação, em que o sujeito busca singularizar-se, como argumenta André Mesquita (2008, p. 10) em seu livro *Insurgências Poéticas; arte ativista e ação coletiva*: “É no coletivo que o ativismo encontra a sua realização criativa, onde o indivíduo busca afinar sua própria singularidade; nas colaborações e nos grupos, a percepção, a língua e as forças produtivas configuram-se como uma experiência individuada”.

Em muitos casos, atuam em rede, descentralizados, em trânsito permanente entre local/global, possibilitados por uma apropriação anárquica da *web*, como nas mídias táticas<sup>54</sup>, e da ocupação dos espaços públicos, como nas intervenções urbanas. Muitos desses coletivos se utilizam de uma linguagem poética, festiva, performativa para a realização das ações, como conta Mesquita:

---

<sup>54</sup> “Mídias táticas são o que acontece quando mídias baratas tipo ‘faça você mesmo’, tornadas possíveis pela revolução na eletrônica de consumo e formas expandidas de distribuição (do cabo de acesso público à internet), são utilizados por grupos e indivíduos que se sentem oprimidos ou excluídos da cultura geral.” (GARCIA; LOVINK, 1997).

Iremos observar que as ações dos coletivos de arte artista preferem o uso da tática sobre a estratégia, optando em alguns casos por uma informalidade estética e performativa (linguagem do corpo). Com suas práticas improvisadas e adaptadas, artistas-ativistas criam táticas que dependem de objetivos, motivações, conceitos, perspectivas, contextos e processos de trabalho. Ações como intervenções urbanas, protestos e manifestações, trabalhos colaborativos com movimentos sociais. (MESQUITA, 2008, p. 14).

É possível dizer também que boa parte dos coletivos “artistas” se insere na forte crítica ao modo de produção capitalista, em menor ou maior visibilidade, manifestando-se globalmente contra ações neoliberalistas do Tratado Norte-Americano de Livre Comércio (NAFTA) e da Área de Livre Comércio das Américas (ALCA), a Organização Mundial do Comércio (OMC) e também por instituições transnacionais como o Fundo Monetário Internacional (FMI), que atropelam os direitos humanos e as legislações ambientais mais básicas em função do lucro. Isso resultou em manifestações globais a partir dos anos 1990, que reuniram jovens de diversos grupos e minorias que protestavam de forma festiva e carnavalizada contra os grandes encontros neoliberalistas em cidades como Seattle (N30 em 1999), Praga (S26 em 2000), Quebec (A20 em 2001) e Gênova (J20 em 2001).<sup>55</sup> Sobre o “ecossistema social” dessas manifestações, André Mesquita lista:

Anarquistas, socialistas, estudantes, trabalhadores criativos, ecologistas e ambientalistas, ativistas do Terceiro Mundo, movimentos contra a engenharia genética, grupos dos direitos civis e humanos, minorias étnicas, zapatistas, desempregados, sindicalistas, donas de casa, *gays*, *Black blocs*, defensores dos direitos dos animais e feministas reivindicaram o espaço das grandes cidades e transmitiram uma heterogeneidade de vozes e atos que dissolviam as barreiras entre arte e política, entre participantes e espectadores, entre sonho e ação. (MESQUITA, 2008, p. 41).

Assim como boa parte desses movimentos de contestação, os coletivos de arte e ativismo se inspiram nas performances midiáticas de resistência às ameaças aos povos indígenas em decorrência do NAFTA, por parte do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), no México, propondo uma nova maneira de atuar em democracia direta, utilizando-se da mídia e da internet para a disseminação de suas vozes, obtendo grande alcance e apoio de diversos movimentos sociais ao redor do mundo. Comunidades virtuais foram criadas, e a ativação política de *hackers* foi fundamental para a força de resistência, ao travarem uma luta no ciberespaço atacando grandes corporações e órgãos governamentais.

---

<sup>55</sup> Para acessar com maior profundidade sobre essa história recente, recomendo a leitura da dissertação/livro *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva*, do autor aqui citado André Mesquita, que aborda toda essa história com propriedade.

Recentemente no Brasil, gritos coletivos e individuais também vêm proliferando de modos cada vez mais singulares, seja pela pura presença humana e nos ruídos particulares que causam (pelo modo de ser e estar no mundo), como se reverbera nos *rolezinhos*, ou na ação de um corpo coletivo tático e estético que agencia sua violência simbólica, como é o caso do *Black Bloc*, tática que ficou em evidência no Brasil pela sua participação nas Jornadas de Junho em 2013.

Em ambos os casos, o que se pode perceber, em suas recentes incidências, é a crescente mediação dos dispositivos em rede na esfera *web*, tais como *facebook*, *tweeter*, listas de *e-mails*, em que se desdobram as plataformas e cartografias possíveis para que se efetive o agenciamento coletivo, ampliado para além dos coletivos e agrupamentos ativistas. Sobre esses trânsitos virtuais que desembocam em espaços públicos, André Mesquita afirma:

A fluidez de gestos locais no território do cotidiano redimensionou e internacionalizou globalmente a política, redefinindo a ação nos espaços geográficos das cidades e sua assimilação pelas redes virtuais, descentradas, em vias de se auto-produzir e de se auto-organizar, como afirma André Gorz. (MESQUITA, 2008, p. 38).

Dessa forma, como se vê nos coletivos de arte-ativistas (artistas), são provocados tanto os sistemas de arte confinados a uma lógica de mercado e sua institucionalização, quanto os sistemas de ação políticos macroestruturais, confinados a uma lógica de hierarquização e centralização. Ambos os sistemas estão localizados em um determinado tempo/espaço e, por isso, são desestabilizados pela “fluidez dos gestos”, pela transitoriedade e efemeridade das ações estético-políticas na contemporaneidade, não há necessariamente um autor individual ou um espaço de arte, assim como não há necessariamente um instante determinado para exercer-se como ser ativo politicamente; assim, cotidianiza-se a pulsão de arte que se pretende disruptiva.

Já nos anos 1960, a discussão sobre uma arte disruptiva levou os artistas de movimentos estéticos como a *Live Art* – ou mais especificamente a *Arte da Performance* – a desejarem o rompimento com a sacralização da arte. Tratava-se de uma crítica profunda à valoração da obra pelo mercado de arte e também à instituição que oficializa o que é arte e o que não é, acreditando na dimensão ritual da arte, vivificada, como evidencia Renato Cohen:

A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a

arte viva. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora. (COHEN, 2007, p. 38).

Tal movimento foi influenciado pelo dadaísmo, movimento que faz parte das conhecidas Vanguardas Europeias, que problematizou o circuito de arte, no início do século XX<sup>56</sup>, com o envio anárquico do *ready-made* *A Fonte* de Duchamp à instituição de arte. O conhecido mictório – objeto de uso cotidiano –, ao ser incorporado pelo museu como uma obra, balançou as estruturas do pensamento sobre a arte desde então.

No entanto, *A Fonte*, expressão genuína da Antiarte Dadaísta, exposta no Centro Pompidou, é hoje valorada em cerca de 3,6 milhões de dólares, complexificando ainda mais a crise na arte contemporânea em “abolir a obra e mesmo assim estipular seu preço” (AGAMBEN, 2012) ou, como no caso de Duchamp, o preço é estipulado pelo Mercado de Arte e seu devir histórico.

Considerando as propostas dos vanguardistas cooptadas pelas instituições de arte e já tendo Pollock<sup>57</sup> proposto a potência do gesto em seu *Action Painting* – inserindo o corpo no discurso direto das artes plásticas – os *happenings* (e *environments*) se destacavam pela proposta de radicalidade e pela temporalidade, da qual “se consumiam no instante da experiência” (HUCHET, 2006, p. 37). Em suma, tratava-se de acontecimentos essencialmente efêmeros, não valoráveis pela instituição de arte, devido a sua fugacidade e pela participação do público na construção do evento, em contraponto à *Fonte* de Duchamp.

Para Kaprow, os acontecimentos cotidianos podiam ser mais fascinantes do que a própria Arte Contemporânea, no que toca a produção estética, ainda que espontânea,

---

<sup>56</sup> É importante ressaltar algumas considerações sobre a transição do pensamento sobre a arte do século XIX para o século XX, por Maria do Carmo de Freitas Veneroso, professora da Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFMG: No decorrer do século XIX o sistema de arte que conhecemos atualmente encontrava-se em gestação. O sistema de museus era recente, o mercado de arte incipiente, e o modernismo lançava suas bases. A fotografia tinha contribuído enormemente para a quebra de antigos padrões, que viam a pintura como uma forma de representação do “real”, e parâmetros tidos como imutáveis sofreram abalos que trouxeram inúmeras transformações para a tarefa do artista. A negação da representação, a valorização da subjetividade do artista, a pesquisa da forma foram alguns dos fatores que propiciaram uma mudança de paradigmas na arte que ecoaria por todo século XX. Artistas como Marcel Duchamp contribuíram para desmistificar a figura do gênio criador, lançando o *ready-made*, que retira o foco do objetivo único de arte e feito pela mão do artista e aponta para o primado do conceito na arte. (VENEROSO, p. 2006, p.12).

<sup>57</sup> Jackson Pollock foi um pintor americano. Desenvolveu o *Action Painting* nos anos 40, influenciado pelo automatismo dos dadaístas e surrealistas, pela improvisação da música Jazz e pela experiência interior do expressionismo abstrato. Sua obra se tornou de extrema relevância devido ao enfoque no gestual, na corporeidade. Pollock pintava com todo o corpo, com teatralidade; a potência de sua obra residia no *processo* da pintura frente às possibilidades de acaso da tinta com o tecido.



desse cotidiano que cita como evidência ao dizer: “É difícil deixar de admitir que (...) os movimentos aleatórios entrelaçados dos fregueses de um supermercado são mais ricos que qualquer dança contemporânea” (KAPROW *apud* COHEN, 2007, p. 46). Para Kaprow, interessava a não arte, na qual o cotidiano se expunha como fonte rica e geradora dessa espontaneidade (impulso verdadeiro) que havia se perdido na arte, como comenta Renato Cohen sobre o Manifesto do *Happening*:

Nesse sentido os conceitos da não arte se aproximam dos conceitos da *live art*, ou seja, pelos exemplos citados, escolhidos entre dezenas de outros exemplos do Manifesto [do *Happening*], a própria vida, em certos instantes, é arte, e supera ao mesmo tempo tentativas arbitrárias (no sentido de não partirem de um impulso verdadeiro) de imitá-las. (COHEN, 2007, p. 46).

A *performance* incorporou tais traços do olhar atento ao cotidiano que propunha Kaprow, em que a própria vida é *locus* para a arte, tanto em relação à vida cotidiana que se torna arte, quanto da arte que se pretende e interfere diretamente no cotidiano, possibilidade cada vez mais explorada nas grandes cidades contemporâneas.

A cidade emerge como tema e, cada vez mais intensamente, como zona de imersão, interferência e composição no campo das artes cênicas, ou no que toca o uso ampliado das potências do corpo, em atravessamento com a cidade, como a própria matéria da arte, se posicionando, mesmo que involuntariamente, como coloca Argan:

O artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição. (ARGAN, 1998, p. 221).

É o que acontece e, muito aconteceu, nas caminhadas feitas por artistas de diversas linguagens ao longo da história, em que o percurso, as errâncias, a experiência própria do corpo com a cidade gerou um novo modo de habitá-la, de entendê-la. Ao se apropriarem da experiência de um caminhar como uma prática estética potente, esses artistas estão revolvendo as fronteiras entre arte e vida e a noção de arte como algo para além da obra em si. Evocam o processo fenomenológico de criação – da percepção dos afetos, da subjetivação do corpo em relação ao espaço urbano – como a própria produção artística ou como processo legítimo para a criação, e, quanto mais contemporâneos, mais evidentes se tornam as questões sobre a cidade que reduz o corpo, desencarnada.

Por isso, torna-se cada vez mais pertinente, ou mesmo necessária, a investigação desses processos de subjetivação, na medida em que a vivência urbana se torna cada vez mais problemática, empobrecida pelos processos de funcionalização do corpo, ou mesmo pela espetacularização do desejo, como é visto na tentativa de reduzir a vida às simulações feitas pela publicidade do consumo. Sobre a relação entre corpo e cidade na contemporaneidade, Paola Berenstein Jacques afirma:

A redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo leva a um empobrecimento da corporalidade, os espaços urbanos tornam-se simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados, o que inicia uma reflexão urgente sobre as atuais relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão. Da relação entre o corpo urbano e o corpo do cidadão poderão surgir outras formas de apreensão urbano-corporal e, conseqüentemente, outras formas de reflexão, de relação e de intervenção nas artes e nas cidades contemporâneas. (JACQUES, 2012, p. 94).

Por essa intensificação dos espaços desencarnados, as experiências que emancipam o corpo como um dispositivo sensível e criador no espaço urbano têm sido novamente abordadas em pesquisas ou em processos artísticos, tais como o *Flâneur*, de Baudelaire; o *Camponês de Paris*, obra literária de Louis Aragon; as *Deambulações* Dadás e Surrealistas; as *Derivas e Desvios* dos Situacionistas; as *provocações* no cotidiano de Amsterdã pelo PROVOS. E, ainda de grande relevância, as experimentações pelas caminhadas, intervenções e disrupções com as convenções do cotidiano no Brasil: a *Experiência nº 2*, de Flávio de Carvalho; *4 dias e 4 noites*, de Artur Barrio; *Delirium Ambulatorium*, de Hélio Oiticica, entre tantas outras. Todos compõem um panorama – embora reduzido pelas fraturas históricas – das subjetivações pela cidade, da experiência de intensificação entre corpo e o espaço urbano por meio do deslocamento, das errâncias, em que os atravessamentos não são evitados, como cada vez mais se pratica na contemporaneidade em que o sujeito se confina, se “protege” da vivência urbana em *shoppings* e carros cada vez mais blindados, anestesiando a experiência corporal, como bem descreve Sennett:

O espaço tornou-se 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. (...) Navegar pela geografia da sociedade moderna requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao seu redor (...). 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. (SENNETT, 2010, p. 16-17).

Com a radicalização desse estado passivo, o sujeito confinado vê e sente o mundo através de vitrines, nas múltiplas formas que se desdobram, assume o olhar distanciado do telespectador distraído que não se evolve com o lugar ou com o outro, apenas assiste, consome o *espetáculo*, se recusa a perceber os encontros sensíveis dos quais o corpo apreende continuamente. Segundo Lapoujade (2002, p. 81-90), “um corpo sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, sofre de ser afetado. Como diz Deleuze, um corpo não cessa de ser submetido à erupção contínua de encontros, encontro com a luz, com o oxigênio, com os alimentos, com os sons e palavras cortantes etc.”.

Esse estado anestesiado, que não permite ao corpo perceber-se como campo de afetos, de encontros e atravessamentos – e, por isso, se mantém em estado de vitrine, perseguindo a ilusão de se sentir seguro – se manifesta pelo medo do contágio com os afetos da cidade e daquilo que produza novas sensações, erupções, devires. Com isso, cristalizam-se os trajetos, evitam-se espaços considerados de risco, como os grandes centros urbanos, esvaziam-se paisagens urbanas inteiras destinando-as ao estado de passagem, como é a Praça da Estação, pelo medo desse “outro” marginal, desconhecido, estigmatizado. Assim, são criadas fronteiras de segurança, muros cada vez mais altos, vidros cada vez mais espessos, bairros (condomínios) cada vez mais afastados da “caótica e perigosa” vida urbana.

Em seu livro intitulado *Confiança e Medo na Cidade*, o sociólogo Zygmunt Bauman fala sobre como a arquitetura se tornou defensiva, sobre a mobilidade das elites frente às consequências da globalização e do medo do outro, do que é estrangeiro, como uma das maiores fronteiras da atualidade:

(...) As fronteiras não são traçadas com o objetivo de separar diferenças. Ao contrário, justamente porque se demarcam fronteiras é que, de repente, as diferenças emergem, que as percebemos e nos tornamos conscientes delas. Melhor dizendo, vamos em busca de diferenças justamente para legitimar as fronteiras. (...) Antes de tudo, por que essa obsessão em demarcar fronteiras? A resposta é que, hoje, essa obsessão deriva do desejo, consciente ou não, de recortar para nós mesmos um lugarzinho suficientemente confortável, acolhedor, seguro, num mundo que se mostra selvagem, imprevisível, ameaçador; de resistir à corrente, buscando proteção contra forças externas que parecem invencíveis e que não podemos controlar, nem deter, e menos ainda impedir que cheguem perto de nossas casas, nossas ruas. (BAUMAN, 2009 (b), p. 75-76)

A proteção contra o perigo esteve sempre no cerne da criação das cidades. As civilizações viram a necessidade em construir um espaço seguro contra os riscos que a vida na natureza selvagem continha e, assim, as fronteiras eram erguidas. No entanto, hoje, como afirma Bauman, são as fronteiras que, nesse contexto, ao marginalizar o outro, criam o medo. O Estado e as classes dominantes “não estão interessados” (BAUMAN, 2009(b), p. 27) em transpor esse medo, para que haja um controle mais eficaz da vida cotidiana e do desejo em escala coletiva. Acerca dessas fronteiras forjadas, Bauman afirma:

Como bem sabemos, as cercas têm dois lados. Dividem um espaço que é “dentro” para quem está de um lado da cerca e é “fora” para quem está do outro. Os moradores dos condomínios mantêm-se fora da desconcertante, perturbadora e ameaçadora – por ser turbulenta e confusa – vida urbana, para se colocarem “dentro” de um oásis de tranquilidade e segurança. Contudo, justamente por isso, mantêm todos os demais fora dos lugares decentes e seguros, e estão absolutamente decididos a conservar e defender com unhas e dentes esse padrão; tratam de manter os outros nas mesmas ruas desoladas que pretendem deixar do lado de fora, sem ligar para o preço que isso tem. (BAUMAN, 2009(b), p. 39-40).

As cercas, simbólicas ou concretas, estiveram presentes na Praça da Estação após sua reforma em 2008, que movimentou grandes interesses especulativos imobiliários para o local, como foi mostrado anteriormente. Após a resposta, com a criação da *Praia da Estação*, ao primeiro decreto que proibia “eventos de qualquer natureza” na praça, outro decreto foi sancionado, permitindo o uso da praça mediante o pagamento correspondente aos dias de utilização, como retrata ironicamente a imagem abaixo:



IMAGEM 39: Privatização da Praça. | Fonte: Praça Livre BH.

Esse novo decreto regulamentando o uso da praça, feito pela duvidosa Comissão Especial de Regulamentação de Eventos, privatizava abertamente a praça pública, impondo valores financeiros para sua utilização, assim como normas reguladoras para seu uso, como conta a arquiteta e pesquisadora Milene Migliano:

O novo decreto praticamente permite a locação da praça para empresas e instituições que desejam privatizá-la pelo tempo de seu evento. Ainda de acordo com a nova norma, os realizadores dos eventos devem garantir limpeza e segurança privada, aluguel de banheiros químicos e grades de proteção dos jardins, além de controlar a entrada da população no espaço público, com recolhimento de alimentos não perecíveis ou cobrando um ingresso distribuído previamente em outro espaço da cidade. (MIGLIANO, 2013, p. 47).

Ficam claras, nesse decreto, as intenções e o modo de operar o bem comum pelo seu valor de troca, contida nessa gestão, espelhada aos modos de operar neoliberais, cada vez mais cerceadores da vida em comunidade. Trata-se, como se refere Bauman em seu livro, de “estratagemas arquitetônico-urbanísticos” mobilizados pelo poder instituído para privilegiarem uma elite que se movimenta livremente nas cidades, estados e países, de modo a sempre se beneficiarem dos processos de valorização e desvalorização dos

espaços, da gentrificação. Além disso, esse trânsito livre globalizante confere uma não responsabilização dessas elites nos processos catastróficos que seus negócios causam, como se vê no caso das mega-construtoras nacionais e multinacionais, por exemplo, que se esquivam – escorregadias – dos prejuízos humanos e ambientais causados. Sobre esses *espaços vedados* à vida comunitária, Bauman desenvolve:

Entre as invenções mencionadas por Flusty, temos: o “espaço escorregadio”, “um espaço inatingível, pois as vias de acesso são tortuosas ou inexistentes”, o “espaço escabroso”, que “não pode ser confortavelmente ocupado, sendo defendido por expedientes como borrifadores instalados nos muros, úteis para expulsar vagabundos, ou bordas inclinadas que impedem que as pessoas se sentem”; e o “espaço nervoso”, que não se pode usar sem ser observado, por causa da vigilância de grupos de patrulhamento e/ou de tecnologias de televigilância conectadas a estações de controle.” Esses e outros tipos de espaços proibidos têm um único – embora composto – objetivo: manter enclaves extraterritoriais isolados do território contínuo da cidade; construir pequenas fortalezas. (...) Na paisagem urbana, os *espaços vedados* transformam-se nas pedras miliárias que assinalam a desintegração da vida comunitária, fundada e compartilhada exatamente ali. (BAUMAN, 2009(b), p. 42-43).

Esses *espaços vedados* destinados a desintegrar a vida comunitária estão cada vez mais presentes nas cidades contemporâneas, porque, obviamente, quanto mais desintegrada uma comunidade fica, menos articulada é, reduzindo, assim, a participação popular nos processos e projetos decisivos e limitando a participação democrática nos processos de gestão da cidade.

Os *espaços vedados* de Bauman, assim como os *não-lugares* de Augé, podem ser associados a um projeto urbano maior, incentivado por parte das forças globalizantes (multinacionais, imperialismos, etc...), que se constitui na própria espetacularização da cidade, visando torná-la um lugar de passagem, cenário para turistas – como se tem visto em Belo Horizonte no amplo investimento ao “turismo de negócios”, – reduzindo a cidade a uma *marca* (JACQUES, 2005a, p. 18), uma imagem a ser percorrida rapidamente, sem envolvimento ou pertencimento, ou seja, sem a participação popular daqueles que a habitam cotidianamente e sofrem com suas estratégias, como a da citada gentrificação, por exemplo. Sobre esse processo de espetacularização pela “revitalização”, Jacques (2005a, p.18) sustenta que “o processo contemporâneo de espetacularização das cidades é indissociável das estratégias de *marketing* urbano, ditas de revitalização, que buscam construir uma nova imagem para a cidade que lhe garanta um lugar na nova geopolítica das redes internacionais”.



IMAGEM 40: Força popular local, Força institucional global. | FONTE: Praça Livre BH.

No entanto, a construção dessa nova imagem internacionalizada não é concretizada sem enfrentar tensões entre o que virá e o que já está, ou mesmo questões ainda mais paradoxais, entre o desejo de elaborar um lugar singular, *marcante* como nos cartões postais, e ao mesmo tempo respeitar as regras homogeneizantes dos padrões impostos internacionalmente, o que, em muitos casos, gera um processo de “museificação das cidades”, tornando-as imagens, intocáveis, novamente espetacularizadas. É essa a lógica em que os equipamentos culturais<sup>58</sup> estão amplamente inseridos, facilitando o processo de tornar a cidade “museu de si mesma” (JACQUES, 2005b, p.10), separando institucionalmente arte de vida, devido à preservação globalizada do que deveria ser particular, local e relacional.

No prefácio do livro *Espelho das Cidades*, de Henry Pierre Jeudy, que trata sobre os emblemas da “revitalização contemporânea”, Paola Berenstein Jacques fala sobre os paradoxos acerca da imagem singular e do modelo internacional, que conflitam entre a produção de memória do espaço local com as demandas de uma estética global. Segundo ela:

Nas políticas e nos projetos urbanos contemporâneos, principalmente dentro da lógica do planejamento estratégico, existe uma clara intenção de se produzir uma imagem singular de cidade. Essa imagem, de marca, seria fruto de uma cultura própria, da dita “identidade” da cidade. Paradoxalmente,

<sup>58</sup> Ambientes construídos para fins de usos artísticos e culturais, tais como edificações de Teatros e Museus.

essas imagens de marca de cidades distintas, com culturas distintas, se parecem cada vez mais. Essa contradição pode ser explicada: cada vez mais, as cidades precisam seguir um modelo internacional extremamente homogeneizador, imposto pelos financiadores multinacionais dos grandes projetos urbanos. Este modelo visa basicamente ao turista internacional – não ao habitante local – exige um certo padrão mundial, um espaço urbano padronizado. (JACQUES, 2005b, p. 9).

Falar atualmente e, no contexto desta pesquisa, sobre modelo imposto por financiadores multinacionais em grandes projetos urbanos e não lembrar a influência que a FIFA exerceu nas cidades-sede da Copa do Mundo de 2014 seria impossível. O recém-conhecido “Padrão FIFA” de qualidade transfigurou as paisagens urbanas locais com os megaempreendimentos efetuados, impondo, inclusive, regras que não só beneficiaram as grandes corporações globalizadas, como a *McDonald’s*, como prejudicaram a manutenção de pequenos e tradicionais comerciantes locais, como as Baianas do Acarajé, em Salvador, visto que apenas aos patrocinadores foi permitido exercer o comércio no amplo perímetro delimitado pela FIFA no período de realização da Copa.

Na *Praia da Estação*, os abusos por parte da FIFA tiveram espaço para discussão e denúncias incorporadas na *Copelada*, intervenção urbana que visa à ação de jogar futebol informalmente em espaços públicos, por convocação do Comitê Popular dos Atingidos pela Copa 2014 (COPAC), que avalia os processos ativados pela Copa do Mundo e denuncia seus abusos. No dia 11 de fevereiro de 2012, a *Praia da Estação* recebeu a *Copelada*. Abaixo, o cartaz de chamamento:



IMAGEM 41: Cartaz de chamamento da Copelada. | Fonte: Praça Livre BH.



Com a ação de jogar futebol, pretendia-se chamar atenção para os impactos do megaevento da Copa do Mundo, tais como o desalojo de famílias marginalizadas em função de obras, assim como a repressão aos movimentos sociais que se manifestam contra a falta de prioridade da manutenção mínima dos direitos humanos dos envolvidos.

A partida de futebol realizada na praça pública, sem nenhuma estrutura elaborada para seu acontecimento, aponta para o fato de que, no Brasil, o futebol é um esporte popular, praticado em qualquer lote vago, informalmente. Pode-se dizer também, sem nenhuma novidade, que o futebol no Brasil é uma paixão nacional, com todas as implicações que isso acarreta, e que as *Copeladas* chamam atenção para o caráter mercadológico que está por trás da realização da Copa do Mundo, sem visar uma participação popular ou mesmo respeitar os saberes locais, também populares, vindo a ser um exemplo em carne viva do que Jacques dizia sobre a espetacularização acerca da imagem singular (da cidade, do local) pelo modelo internacional.



IMAGEM 42: Copelada na Praia da Estação. | Fonte: Priscila Musa.

Essa ação de jogar futebol, principalmente em seus campos improvisados, pode ser considerada lúdica, por seu caráter de jogo, improvisado, imprevisibilidade e espontaneidade. Além disso, apesar de movimentar uma energia corporal extraordinária,

diferente da que se utiliza para trabalhar, por exemplo, o futebol das ruas é uma prática ordinária no Brasil, da vida comum que se repete – à sua maneira e paisagem – por toda parte.

Inserido no contexto da cidade contemporânea, praticado como desobediência ao lucro e à intenção espacial, no caso da “praça de passagem privatizada”, o ato coletivo de jogar futebol contrapõe-se ao processo de espetacularização da vida urbana, visto que se instaura um diálogo corporal ativo com a cidade, com o outro, em que se ocupa efemeramente um espaço não destinado à permanência e muito menos à vivência corporal do urbano. A intervenção política, estética e lúdica da *Copelada* é um exemplo da potência de uma relação inventiva do corpo com o espaço urbano. A presença dos corpos em jogo configura uma mistura de gíngua, uma espécie de dança, que altera o status da vida cotidiana espetacularizada, mistura a vida com o jogo, reinventando esse habitar o corpo no urbano.

Sobre esse processo de resistência à espetacularização pela vivência corporal dos espaços, as pesquisadoras Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto discutem:

A experiência corporal, sensório-motora, dos praticantes ordinários das cidades, segundo Michel Certeau (1994), ou os homens lentos, como diria Milton Santos (1996), atualizam os projetos urbanos e o próprio urbanismo, por meio da prática, vivência ou experiência cotidiana dos espaços urbanos. Estas práticas cotidianas contrapõem-se à imobilidade sugerida pela lógica do espetáculo, da imagem, do logotipo em que se baseiam os projetos urbanos contemporâneos (...). São as apropriações e improvisações feitas nos espaços que instauram dinâmicas que legitimam ou não aquilo que foi projetado, isto é, são essas experiências do espaço que os reinventam. (JACQUES; BRITTO, 2012, p. 153-154).

Em suas pesquisas, Paola Berenstein Jacques lança mão do conceito de *espetacularização* para discutir questões relativas aos trânsitos entre corpo e cidade, elaborando uma crítica consistente ao estado desencarnado do pensamento urbanístico atual, como se pode ver nas referências citadas anteriormente. Amplamente difundida, a noção de espetacularização nasce das elucubrações da Internacional Situacionista, mais propriamente do “pensador radical”, como se denominava, Guy Debord, que em sua crítica à sociedade deslumbrada pelo vazio da imagem (publicitária, mercadológica, cinematográfica) escreveu a obra *A sociedade do Espetáculo*, na qual afirma: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-

se representação. (DEBORD, 1997, p. 13).” Evocam-se, assim, as simulações e fronteiras entre o que se vê, deseja, produz como imagem, publicidade, ou mesmo como arte, e aquilo que se dimensiona como vida, questionando essa arte que produz simulacros, representações de uma vida de simulações, forjada pelo mercado da imagem. Sobre a atualidade do pensamento Situacionista, Jacques defende:

O pensamento urbano situacionista, e principalmente sua crítica ao urbanismo enquanto disciplina espetacular, poderia ser visto ainda hoje como um convite à reflexão. As ideias situacionistas sobre a cidade, principalmente contra a transformação dos espaços urbanos em cenários para espetáculos turísticos, levam a uma hipótese clara: a existência de uma relação inversamente proporcional entre espetáculo e participação popular. Ou seja, quanto mais espetacular forem as intervenções urbanísticas nos processos de revitalização urbana, menor será a participação da população nesses processos e vice-versa. (JACQUES, 2005a, p. 18).

Os Situacionistas tinham forte influência das práticas de antiarte e das *errâncias urbanas* (JACQUES, 2005a) que praticavam os Surrealistas e Dadaístas, mais especificamente pela prática das deambulações, que foram base empírica para obras importantes como *Nadja*, de Breton, *O camponês de Paris*, de Aragon, e, mais tarde, o livro *Rua de mão-única*, escrito pelo filósofo Walter Benjamin.

No entanto, apresentavam uma proposta mais radical: estavam interessados em colapsar o urbanismo modernista, visto como parte do processo de produção do espetáculo e da funcionalização de todos os aspectos da vida, dirigindo uma crítica aberta aos ideais de Le Corbusier expostos na *Carta de Atenas*. Para isso, desenvolveram práticas subversivas que criavam situações nas cidades, jogos e modos de subjetivações, tais como a prática da Deriva<sup>59</sup>, que, assim como as Deambulações dos Dadaístas/Surrealistas, tratava-se de caminhadas que criavam outra relação com a cidade, uma relação vivificada e anárquica, em detrimento da vida utilitária pós-revolução industrial. Sobre as distinções entre os Situacionistas e os Vanguardistas, Jacques observa:

A grande diferença entre os dadaístas dos anos 1910-20 e os situacionistas dos anos 1950-60 é que estes últimos estavam bem mais interessados em despertar paixões e ações participativas, que levariam a uma revolução da vida cotidiana, do que simplesmente inspirar suas próprias obras artísticas ou literárias. No lugar de chocar a burguesia, os situacionistas pretendiam provocar uma

---

<sup>59</sup> “As diferentes unidades de atmosfera e de moradia são hoje muito nítidas, e sim cercadas de margens fronteiriças mais ou menos extensas. A mudança mais geral, que a deriva leva a propor, é a diminuição constante dessas margens fronteiriças, até sua completa supressão.” (DEBORD, 2003, p.87).

revolução cultural através da ideia de construção de situações. (JACQUES, 2005a, p.7).

Assim como os Situacionistas elaboraram técnicas para romper com a alienação do espetáculo na vivência urbana, Jacques e Britto defendem que as errâncias urbanas seriam alternativas micro-revolucionárias, processos que resultariam nas *corpografias urbanas*:

Seria um tipo de cartografia realizada no e pelo corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, no registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, no corpo de quem a experimenta (...). O corpo daquele que experimenta efetivamente a cidade, o espaço urbano em geral, pode ser visto então, como uma forma de resistência à espetacularização urbana, uma vez que as corpografias urbanas, ou seja, estas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do habitante ou do errante, revelam e denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto tradicional, explicitando as micro práticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano que não são percebidas pelas disciplinas urbanísticas hegemônicas, mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora do seu campo de ação. (JACQUES; BRITTO, 2012, p. 95-96).

Com isso, seria possível supor que a *Praia da Estação*, assim como as ações gestadas em sua paisagem, efêmera como ela é, fazem parte de uma contínua e multiforme *corpografia urbana*, visto que não só revelam e “denunciam o que o projeto urbanístico exclui”, como vêm desenhando em seu corpo as grafias da cidade e na cidade, (re)desenhando historicamente a paisagem, menos árida desde então, desafiando as pressões da espetacularização, como pondera a participante: “O gesto simbólico de apropriação dos banhistas da *Praia da Estação* oferece uma potência de construção dessas territorialidades, desafiando – ainda que de forma lúdica, efêmera e contingencial – as pressões da espetacularização” (MIGLIANO, 2013, p. 51).

\* \* \*

Em decorrência de toda discussão empreendida até aqui e que, de certa forma, já contornava desde o início a minha proposta de pesquisa, surgiu o desejo de manifestar na prática de uma performance urbana tais questionamentos acerca da espetacularização da cidade e de suas implicações em relação ao corpo: O que pode um corpo? O que pode um corpo na cidade? Quando um corpo é cidade? A cidade ainda comporta o corpo?

A ação realizada foi primeiramente proposta no contexto da disciplina de *Paisagem Local/Paisagem Global: Habitar a Imagem*, em seu segundo módulo, sob regência da Professora Dr<sup>a</sup> Elisa Campos. Contudo, por impossibilidades de tempo, sua realização só foi possível nos últimos momentos da escrita da dissertação, o que calhou em uma semana antes do início dos eventos para a Copa do Mundo.

A ação que chamei de *Refluxo: A cidade que me habita é a mesma que me rasga a pele* aconteceu na Praça da Estação no dia 07 de junho de 2014, às 15 horas, com duração em torno de 30 minutos. Participou comigo nessa ação o *performer* Paulo Maffei, integrante, assim como eu, do Coletivo Quando Coisa, em que desenvolvemos espetáculos teatrais e intervenções urbanas.

Abaixo, a sequência fotográfica da ação, feita pelo professor Maurício Leonard, do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal de Ouro Preto. :

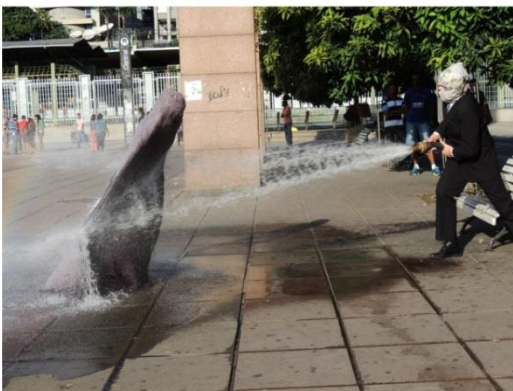


IMAGEM 43: Refluxo: Sequência 1 | FONTE: Maurício Leonard | 07 jun. 2014.

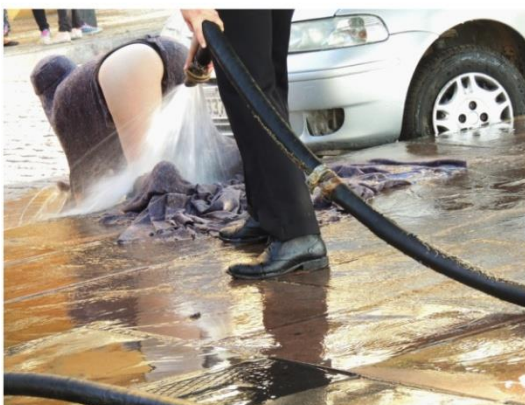


IMAGEM 44: Refluxo: Sequência 2 | FONTE: Maurício Leonard | 07 jun. 2014.

## Camadas da criação/execução

### Dos conceitos–imagem

Para a concepção da ação, me alimentei de dois conceitos principais. Ambos configuram imagens fortes para mim e se enfrentam como dois vetores na ação, resultando em um embate corporificado, uma espécie de jogo entre a resistência do corpo sobre a violência da água que teima em limpar. O primeiro conceito–imagem vem dos escritos do geógrafo brasileiro Milton Santos, quando elabora sobre os *homens lentos*, seres urbanos que têm seu deslocamento limitado aos passos, que percorrem a cidade e a vivenciam profundamente. Sua condição de existência é, no entanto, geralmente reduzida à margem. São homens e mulheres pobres que não acompanham o ritmo daqueles que vivem a cidade na velocidade dos trânsitos do capital, vivem sua demanda e possuem acessos privilegiados. Os *homens lentos* estão expostos a toda sorte de intempéries que atravessam a cidade. Geralmente são os primeiros a sofrer com a crescente espetacularização urbana, que os ‘higieniza’ e expulsa, forçando-os a pertencerem a instituições de força maior, ou seja, estão intensamente vulneráveis ao planejamento urbano, ao abuso policial, aos processos de gentrificação e a tantos outros refluxos de poderes tão desproporcionais ao seu. No entanto, Milton Santos evidencia que são esses *Homens Lentos* que realmente vivenciam a cidade,



escapando ao “totalitarismo da racionalidade” (SANTOS, 1996, p. 221)

Segundo o autor:

Durante séculos, acreditáramos que os homens mais velozes detinham a inteligência do Mundo. A literatura que glorifica a potência incluiu a velocidade como essa força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois, a "sua" civilização para o resto do mundo. Agora, estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos "lentos" e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens. Os homens "lentos", para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e ir descobrindo as fabulações. (SANTOS, 1996, p. 220).

O segundo conceito-imagem, de que me aproprio e torno ação, vem do sociólogo polonês Zygmunt Bauman e tem sido amplamente utilizado e difundido. Em *A modernidade líquida* e os seus conceitos desdobrados (*amor líquido, vida líquida, etc...*), Bauman elabora sobre a fragilidade das relações na contemporaneidade, assim como a volatilidade própria que evoca o estado líquido e a insegurança causada por essa volatilidade, legitimando as fronteiras. Sobre suas inquietações frente ao “derretimento dos sólidos”, Bauman resume:

O “derretimento dos sólidos”, traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo, e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que

poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro. (BAUMAN, 2001, p. 12).

O líquido se molda conforme o recipiente, escorre, esvai, preenche as formas. Os líquidos podem se infiltrar como nos tetos, podem fluir como nos rios, assim como violentar cidades inteiras, também higienizar ou contaminar os seres em grande ou pequena escala. O fluido pode ser fértil e, dependendo do dispositivo, perverso.

#### Dos dispositivos

Para fazer menção à imagem desse possível corpo dos *homens lentos*, me apropriei da textura dos cobertores geralmente doados aos moradores de ruas (uma das leituras do conceito-imagem de Milton Santos) e propus uma espécie de *casa-pele*, uma habitação efêmera e íntima – ao mesmo tempo em que rústica e também arquitetônica – baseando-me na burca, traje usado, sobretudo, pelas mulheres muçulmanas de alguns países do Oriente Médio. Trata-se de uma veste inteiriça composta com uma pequena abertura (janela) para o mundo. Sem entrar em questões do âmbito da cultura muçulmana e no que toca o cerceamento dos direitos básicos da mulher, a burca sempre me

pareceu um elemento corpo–arquitetônico–escultórico que evocava essa ideia de segunda pele, em que a visão do mundo é recortada pela moldura/janela na frente e o corpo limitado de contato com esse mundo, com o outro.

Ao mesmo tempo em que a veste da performance propunha esse distanciamento, também foi possível notar posteriormente, com observação das imagens, que, devido a sua cor e textura, assim como sua dimensão arquitetônica, causava-se também uma sensação de camuflagem, de invisibilidade com a praça igualmente cinza, compondo uma paisagem complementar, apesar do estranhamento mediante aquela forma têxtil que se movia vagarosa pela praça.

Ainda pensando no dispositivo como uma *casa-pele*, abri pequenas janelas ao redor da veste, todas quadradas, algumas enfileiradas. Aberturas para o mundo, possíveis pontos de vista e entradas de luz e vento, como funcionam em prédios e demais habitações.



IMAGEM 45: Dispositivo casa-pele | Fonte: Davi Victral (analógica) | | 07 jun. 2014.

A escolha do segundo dispositivo, o caminhão-pipa, partiu do desejo de criar uma camada que dialogasse com a *Praia da Estação*. Tratava-se do mesmo dispositivo que banha os foliões e praieiros, como foi visto neste documento, sendo o uso, no entanto, ressignificado por sua atividade real mais perversa, a de higienizar tais *homens lentos*, prática cada vez mais comum nas grandes cidades, que consiste em liberar fortes jatos d'água sobre eles, expelindo-os de seus lugares de repouso ou morada temporária.

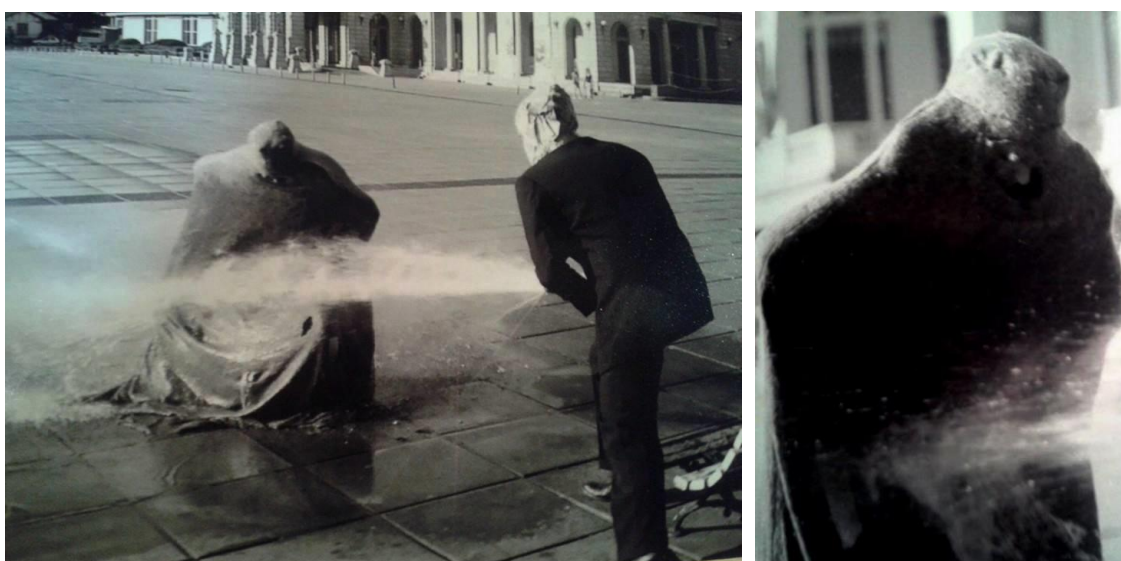


IMAGEM 46: Resistência | Fonte: Davi Victral (analógica) | | 07 jun. 2014.

Apesar de a ação em si ter começado em uma extremidade da Praça da Estação e terminado em outra, marcando, assim, o seu tempo de duração pelo espaço percorrido, foram também performáticas as negociações que a antecederam, tais como a contratação do caminhão-pipa ou mesmo a compra dos cobertores, criando narrativas e afecções variadas.

Com o caminhão-pipa já estacionado na lateral da praça e o meu parceiro da ação devidamente pronto, em seu terno e com o rosto coberto por uma camada de jornal que se transformou em máscara, atravessei a praça até a outra extremidade de modo a traçar uma linha reta e imaginária entre nós. Vesti o dispositivo casa-pele e iniciamos a performance.

Fui lentamente caminhando em linha reta, tentando perceber cada movimento pelo ângulo de visão principal – a janela recortada ao redor dos olhos. O lado em que dei início à ação estava mais vazio, o que me deixou ainda mais integrada com a arquitetura e com a ideia de compor a paisagem. Estava um calor quase insuportável dentro da veste, o que fez a minha respiração se alterar completamente, ficando mais pesada, dificultosa. Avistei o carro da BHTrans atravessando a praça em direção à escultura do Tiradentes. Um dos guardas saiu do carro e abordou alguns homens sentados no chão – mais tarde fico sabendo que se tratava de diálogos informais, em que, por exemplo, o guarda havia perguntado

para os homens se dentro daquela roupa havia um homem ou uma mulher.

Uma criança passa assustada por mim junto de sua mãe apressada, vira a cabeça para tentar acompanhar a ação que havia chamado sua atenção. Quando chego ao meio da praça, paro e armo o dispositivo como uma tenda, abrindo-o com as mãos, criando espacialidade em seu interior. Ainda na pausa, exploro, através do olhar, as outras pequenas janelas recortadas na veste, consigo ver por vários ângulos. Nisso, sinto um vento mais forte que levantou um pouco o dispositivo.

Continuo a caminhar lentamente em direção ao Paulo, que me espera já pronto para iniciar com os jatos d'água. Quanto mais próxima eu fico, mais minha respiração se encurta e meu coração bate forte. Não tinha ainda ideia do que seria esse encontro, dos limites e das forças contidas.

Já próxima, paro um pouco, observo Paulo a se abaixar lentamente para pegar a mangueira. Quando ficou novamente erguido, a água começou a ser jorrada, até que nos encontramos: o fluxo d'água – que ia aos poucos se tornando mais forte – contra meu corpo-pele-casa. Inicialmente senti um alívio imenso pelo calor que estava fazendo, o que não durou muito.

Quando entrei inteira em contato com a água, o peso do tecido molhado e os jatos muito próximos do meu rosto iam me impedindo de caminhar e dificultando muito a respiração. Avançava com muita dificuldade em direção à água, tentando vencê-la, tentando vencer o meu próprio peso. Percebi que algumas partes da casa-pele estavam sendo

rasgadas, tamanha a violência da água e pela fragilidade do material. Quando cheguei ao limite de proximidade junto ao jato d'água, sentia meu corpo sendo esmurrado, minha nádega direita a ser perfurada. A dor e o peso da *casa-pele* que ia se abrindo, permitindo ainda mais o contato com a água, me impediam de conseguir avançar mais. Por alguns momentos a água me fez voltar um pouco, me virei de lado e dei prosseguimento, percebi que teria que me virar de costas para ela, já que não estava sendo possível respirar com a água na cara.

Quando recebi o primeiro fluxo d'água nas costas não suportei muito o peso e a dor, indo direto ao chão para tentar me apoiar, o que me evocou uma sensação muito grande de humilhação e impotência que nunca antes havia acessado. Aos poucos fui me recolhendo e o jato me direcionou, enfim, para fora da praça. Assim que caí no asfalto, a mangueira foi solta e o fluxo d'água desligado, marcando o término da ação.



IMAGEM 47: Refluxo | Fonte: Davi Victral | 07 jun. 2014.

## Das reverberações imediatas

Assim que me levantei e me recompus parcialmente dos impactos físicos e emocionais da ação, uma mulher que assistiu ao jogo do corpo junto à água veio falar comigo, me perguntando sobre o meu protesto. Pedi que ela me falasse sobre a leitura particular que havia feito. “Acho que você está falando que os mendigos precisam de banho, porque, não é por mal, mas eles têm esse problema de feder, né? Daí a solução seria lavar assim de longe mesmo, né?” Fiquei um pouco em silêncio meio descrente de que havia acabado de ouvir aquela leitura literal da ação, logo o contrário do que eu pretendia. Era também uma leitura que dizia muito sobre a banalização da barbárie, devido à forma como foi dita – com tamanha naturalidade – claramente sem intenção de ofender. Respondi que aquela era a leitura dela, não necessariamente o que eu estava propondo. Acabamos conversando um pouco mais, quando então notei que uma senhora moradora de rua estava presente durante todo o diálogo. Estava inquieta e preocupada comigo, apontando para um machucado na minha perna. Mostrei que estava tudo bem e durante um tempo ela ficou do meu lado, enquanto outras pessoas vinham falar comigo. Algumas pessoas da equipe de registro, os donos do caminhão-pipa que fizeram questão de ir ver do que se tratava aquela proposta maluca e que, ao final da ação, me aplaudiram (!) e disseram que haviam



“adorado a performance”, um jovem que timidamente me parabenizou pelo protesto. Até que a senhora preocupada disse que achou que eu não iria conseguir. Eu perguntei a ela por que não havia me ajudado e então ela riu para mim sem responder nada e continuou tentando ajudar a juntar o dispositivo *casa-pele* que havia ficado na calçada.

O déspota. O estado. O capital.

Encarno em meu corpo o corpo simbólico do estado. Corporativismo engajado sob o espaço público; limpeza social; aparências da visibilidade.

Rasgar a pele: tornar o invisível visível através da arte. Rasgar a pele: tornar o invisível visível através da arte?

Compreendo o “programa”: Corpo social (terno e gravata) + Rosto desfigurado (Jornal(ESTADO)) + Mangueira/água/violência = Ideologia aplicada: ação que firma e altera o estado das coisas no mundo – Corpo inútil – corpo casa – corpo cinza = maquiamento das realidades urbanas (O estado propicia um melhor espaço público para você!).

Compreender o programa é fácil. Difícil é sentir a potência da ação no instante de seu acontecimento. Sentir na carne a força de ser o Déspota e rasgar a pele do corpo alheio em prol do espaço público.

Qual é a potência da ação sobre os corpos no espaço (corpo audiência)?

Como esses corpos recebem a ação performativa do estado (real) e da nossa ação performativa (também real) composta por camadas estéticas?

Estado performativo: do corpo do performer; do corpo da cidade; do corpo do Déspota.

Me ponho inocentemente a pensar na potência da ação performativa. Na potência política da performance: são duas vias...

HIATO

## 4.2 - Das encruzilhadas: arte x vida / vida x política

*Se não posso dançar, não é minha revolução.*

Emma Goldman

Nem sempre o cotidiano urbano foi esse lugar privilegiado para se pensar as utopias ou heterotopias, como tem sido hoje entre artistas, pesquisadores e outros seres em ebulição. Havia um paradigma nos tempos de *O capital* que entendia as transformações políticas restritas aos espaços destinados à luta, como sindicatos e portas de fábricas – a chamada militância tradicional – em que macroestrutura era a principal – e, em alguns casos, a única – via de interesses de transformações, bifurcando e confrontando a noção de política como parte da vida cotidiana, o que legitimava, por exemplo, mesmo que indiretamente, relações de poder e abusos entre gêneros, o machismo, mais propriamente dito.

Inquieto em meio à luta de classes pontuada com horários e locais próprios e atento aos processos da complexa produção dos espaços simbólicos e geográficos da cidade, Henri Lefebvre<sup>60</sup> se interessou pelo cotidiano como passível de agenciamentos transformadores e evocou uma expansão da política partidária para uma vida política em seu sentido amplo, baseando-se no conceito marxista, pouco explorado até então, de *alienação*. Tudo isso acabou lhe causando o desligamento voluntário junto ao Partido Comunista e hoje é ainda referência nas práticas contestatórias sobre o discurso que reivindica *O Direito à cidade*, uma de suas obras:

O direito a cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, a individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito

---

<sup>60</sup> Nascido no ano de 1901, na pequena cidade de Navarreux, Henri Lefebvre estudou filosofia na Sorbonne, fez parte do Partido Comunista Francês (1920), teceu estudos críticos sobre o marxismo “ortodoxo”, militou clandestinamente durante o período Nazista, criou o Centro Nacional para a Pesquisa Científica (1940) onde se interessou pelas práticas sociais do cotidiano, teve uma relação próxima aos Situacionistas e vislumbrou no Maio de 68 a potência de uma nova forma de revolução. Segundo o doutor em Sociologia, William Héctor Gómez Soto, “sua crítica radical aos seguidores dogmáticos de Marx lhe custou a sua marginalização na esfera acadêmica e no campo da esquerda. Henri Lefebvre produziu uma obra original. Dedicou toda a vida ao estudo do espaço, do cotidiano, do urbano, da modernidade e do Estado. Descobriu novas contradições da sociedade moderna e, sobretudo, conseguiu prolongar o marxismo, propondo novos conceitos e construindo um original ponto de observação para compreender os problemas sociais contemporâneos”. (SOTO, 2008, p. 180).

à obra (a atividade participante) e o direito a apropriação (bem distinto a propriedade) estão implicados no direito à cidade. (LEFEBVRE, 1969, p.124).

*O Direito à cidade*, de Lefebvre, questiona também a fragmentação do espaço pelo capital e suas forças de contradição, discutindo a relação entre as forças capitalistas em as dimensões globais e locais. De um lado, a fragmentação pela propriedade privada e seu valor de troca e, de outro, a produção de um espaço social em nível planetário e homogeneizante. Em seu ensaio sobre o rural e o urbano, em que ainda discute a fragmentação da “urbe”, o autor propõe:

O futuro reside [...] na integração da “urbe”, na cidade, na apropriação, cada vez maior, do trabalho e do ócio, dos locais de trabalho e dos locais de ócio, das possibilidades de trabalho e das possibilidades de ócio. Este é um elemento do urbanismo que nada tem a ver com o urbanismo atual [...] Trata-se, em última análise, da problemática da cidade [...] que é a problemática que nos põe a questão da separação dos lugares, dos lugares de trabalho, dos lugares de prazer e da vida privada. Trata-se de aproximá-los, de superar, na prática, essas separações. Nisto consiste a problemática urbana. (LEFEBVRE, 1978, p.85).

Para ele, *O Direito à cidade*, que se expande além do livro para toda a sua obra posterior, possibilitaria uma vivência da cidade que resgatasse o ser humano “como o principal protagonista da cidade que construiu (...) o ponto de encontro para a vida coletiva” (LEFEBVRE, 1969). Em seu livro *A produção do espaço*, ele deixa clara a relação entre fragmentação-homogeneização (e hierarquização) do espaço:

O espaço da “modernidade” tem características precisas: homogeneidade-fragmentação-hierarquização. Ele tende para o homogêneo por diversas razões: fabricação de elementos e materiais - exigências análogas intervenientes -, métodos de gestão e de controle, de vigilância e de comunicação. Homogeneidade, mas não de plano, nem de projetos. De falsos “conjuntos”, de fato, isolados. Pois paradoxalmente (ainda) esse espaço homogêneo se fragmenta: lotes, parcelas. Em pedaços! O que produz guetos, isolados, grupos pavilhonares e pseudoconjuntos mal ligados aos arredores e aos centros. Com uma hierarquização estrita: espaços residenciais, espaços comerciais, espaços de lazer, espaços para os marginais etc. Uma curiosa lógica desse espaço predomina: que ele se vincula ilusoriamente à informatização e oculta, sob sua homogeneidade, as relações “reais” e os conflitos. Além disso, parece que essa lei ou esse esquema do espaço com sua lógica (homogeneidade-fragmentação-hierarquização) tomou um alcance maior e atingiu uma espécie de generalidade, com efeitos análogos, no saber e na cultura, no funcionamento da sociedade inteira. (LEFEBVRE, 2006, p. 6-7).

Sua crítica se refere, de maneira indireta, ao racionalismo e à planificação do espaço proposto pelo modernismo urbanístico de Le Corbusier na *Carta de Atenas*,

também perseguida pelos Situacionistas, pois pouco trata da forma em relação ao uso dos espaços para o enriquecimento das relações e, quando o faz, coloca-se de forma imperativa e amplamente funcionalista. A arquitetura Modernista seria, então, uma imposição de um planejado espaço social – normativo e discursivo – sobre as relações de trocas afetivas já existentes e espontâneas, transformando, pela ordem do capital, as *oeuvres* em produtos urbanos mortos, como discute em *A produção do Espaço*: “A ordem capitalista (especulativa imobiliária) converte esses "oeuvres" em produtos... no caso de ‘oeuvres’ urbanas, transformando seus aspectos monumentais e festivos em museus de estilos históricos mortos” (LEFEBVRE, 1981, p. 89, tradução nossa)

Assim como Lefebvre, Guattari esteve ligado ao Partido Comunista e se desvinculou deste, participando ativamente dos acontecimentos do *Mai de 68*. Dedicou parte de seu trabalho teórico à defesa de revoluções que não se limitassem às formas tradicionais e macroestruturais de existência política, sem, no entanto, perder de vista a relação de poder que o capitalismo exerce na produção de subjetividade, defendendo os movimentos de singularização, como evidencia:

O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 33).

Guattari entendia as insurgências, levantes e, de um modo mais amplo, novas formas de sociabilidade, como microresistências necessárias e potentes diante da massificação coletiva das subjetividades. O processo de singularização faz parte do processo que ele chamou de “revolução molecular”, o qual se daria em todas as esferas da vida, conforme explica:

A ideia de revolução molecular diz respeito sincronicamente a todos os níveis: infrapessoais (o que está em jogo no sonho, na criação, etc.); pessoais (por exemplo, as relações de autodomação, aquilo que os psicanalistas chamam de Superego); e interpessoais (a invenção de novas formas de sociabilidade na vida doméstica, amorosa, profissional, na relação com a vizinhança, com a escola, etc.) [...] Os microprocessos revolucionários podem não ser da natureza das relações sociais. Por exemplo, a relação de um indivíduo com a música ou com a pintura pode acarretar um processo de percepção e sensibilidade inteiramente novo. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 46).

O que pode ser entendido, assim como ocorreu com Lefebvre, como uma manifestação de apropriação da ideia de que a militância política, entendida por muito tempo em sua finalidade estrutural (global), e a vida cotidiana, pública e privada (local) não devem ser esferas isoladas, como ele coloca em seu texto, usando como exemplo a experiência de Maio de 68, e a dicotomia entre o *front* do desejo e o *front* das classes:

A verdadeira fratura só se efetuará a partir do momento em que questões tais como as do burocratismo das organizações, das atitudes repressivas dos militantes com respeito a suas mulheres, seus filhos, etc. seu desconhecimento do problema do cansaço, da neurose, do delírio, se não passarem ao centro das preocupações políticas, ao menos forem consideradas como sendo tão importantes quanto qualquer tarefa de organização; tão importante quanto a necessidade afrontar com o poder burguês, com o patrão, com a polícia...A luta deve ser levada em nossas próprias fileiras, contra nossa própria polícia interior. Não se trata absolutamente de um *front* secundário, como alguns maoístas consideraram, de uma luta complementar de objetivos marginais. Enquanto se mantiver a dicotomia entre a luta no *front* das classes e a luta no *front* do desejo, todas as recuperações [das fraturas] continuarão possíveis. (GUATTARI, 1996, p. 24).

A *Praia da Estação*, por se tratar de uma forma lúdica de exercer a contestação, também é perpassada pelos diferentes entendimentos daquilo que se pretende como político, como se pode ver no breve histórico permeado nesta pesquisa. No entanto, é curioso observar que há um trânsito entre membros que se associam às formas mais tradicionais de exercer a política, como nos partidos políticos, que em alguns casos se apropriam do discurso da *Praia* e o anexam em suas propostas, o que pode gerar um colapso ideológico interessante ou somente discursos vazios de campanha. Sobre esses trânsitos, Paulo Rocha comenta:

Estar vinculado à *Praia* virou campanha... Teve um cara que tentou se lançar como candidato da *Praia*. O Patrus mostrou a *Praia* num programa dele, o Fidelis colocou uma vez com o símbolo do PSOL, apesar de que eu gosto do Fidelis. Tem um amigo meu que diz o seguinte: “cara se é horizontal tem que estar aberto para outras pessoas tentarem cooptar também”. O embate é que é o interessante. (ROCHA, Paulo. 30 out. 2013. Entrevista a Thálita Motta).

De certa forma, por mais conflitantes ou repelentes que sejam, as diferentes ideologias ou estratégias de ação política estão presentes no histórico e na paisagem da *Praia*, o que enriquece a experiência democrática que se pretende com a ação.

### 4.3 Da indiscernibilidade: Artevida / Artepública

Este terceiro eixo, desdobrado pelas encruzilhadas entre arte, vida e política, propõe a evidenciação das dissoluções entre fronteiras, percebendo as zonas de indiscernibilidade que se instauram com a progressiva radicalização das ações, reflexões que se apropriam do prisma performativo apoiado nos escritos da alemã Erika Fischer-Lichte e na presentificação da noção de *carnevalização* à qual Bakhtin se refere, compreendendo, dentro desses dois eixos, uma ligação interessante para se pensar os processos de enunciação e emancipação na contemporaneidade, que são zonas de convergência neste trabalho, tendo ambos os campos – a carnavalização e a performatividade – como denominador comum, o interesse pela festa como objeto de estudo, onde o corpo, o rito e o riso são matérias-primas.

Em sua obra *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Erika Fischer-Lichte dedicou um capítulo para explorar os conceitos de Performatividade e Performance com base em elaborações de autores diversos, entre os quais, os mais presentes e marcantes são Max Herrmann, especialista em literatura alemã medieval e moderna; John L. Austin, filósofo da linguagem britânico que trabalhou o conceito de *atos do discurso*; e Judith Butler, importante filósofa americana pós-estruturalista e feminista. Fischer-Lichte traça, entre suas abordagens, paralelos e dissonâncias importantes para a elaboração consistente que produz, lançando mão de estudos acerca da teatralidade, dos processos ritualísticos, e sobre as questões de gênero, mobilizando, conectando e desestabilizando dados históricos e, assim, possibilitando quebras de paradigmas.

Um desses paradigmas narrados por Erika se refere à ruptura da convicção de que o teatro está primordialmente ligado à palavra escrita, à literatura, como foi entendido pelos ocidentais desde a Antiguidade Clássica, em que o texto era considerado autônomo, como o seu próprio acontecimento teatral. Ela cita que Herrmann pediu a criação de uma nova disciplina nas artes, os Estudos do Teatro<sup>61</sup>, com a convicção de que a Performance,

---

<sup>61</sup> O estabelecimento de Estudos do Teatro como disciplina acadêmica independente na Alemanha no início do século XX e sua popularização como um complemento essencial para o discurso acadêmico das artes representou uma ruptura com noções prevalentes do teatro. Desde o século XVIII, a literatura dramática tornou-se central para o conceito do teatro na Alemanha, que não era apenas para servir como uma

e não a Literatura, constituía o teatro. “[...] É a performance que importa.” (HERRMANN *apud* FISCHER-LICHTE, 2008 [1914], p. 30).

Dessa forma, feita a ruptura, a disciplina Estudos Teatrais na Alemanha foi uma disciplina dedicada à Performance logo no início do século XX. Fischer-Lichte ressalta que, na virada do século XIX, outros processos parecidos ocorreram, como o caso do *Ritual Studies*:

Ritual studies emerged around the same time as an academic discipline. While the nineteenth century maintained a clear hierarchy of myth over ritual – whereby ritual merely illustrated, “performed,” myth – this relationship was now reversed. In his *Lectures on the Religion of the Semites* (1889), William Robertson Smith proposed that myths merely served the interpretation of rituals; ritual, not myth, deserved primary attention. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 30).

Em detrimento dessa inversão de atenções primárias, os estudos religiosos elegeram os rituais como foco, pois foram considerados, com base nas constatações<sup>62</sup> de Smith, como princípio fundamental das religiões, o que resultou em polêmica acerca dos textos sagrados predominantes em algumas doutrinas, sofrendo muitos ataques, haja vista a grandiosidade da repercussão dessa nova percepção, que influenciou uma série de estudos em diversos campos dos estudos culturais.<sup>63</sup>

Smith identificou, por meio das observações de rituais sagrados – por exemplo, os de sacrifício de animais –, que o elo de união tão importante para aquelas sociedades era primordialmente fortalecido por meio dessas festas, provocando um senso de comunidade, como explica Fischer-Lichte (2008, p. 31): “The feast evoked a sense of community and, as ritual, was able to produce a political community. Once more, the

---

instituição moral, mas para ser realizado como uma arte "textual". (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 29, Tradução nossa).

<sup>62</sup> So far as myths consist of explanations of ritual their value is altogether secondary, and it may be affirmed with confidence that in almost every case the myth was derived from the ritual, and not the ritual from the myth; for the ritual was fixed and the myth was variable, the ritual was obligatory and faith in the myth was at the discretion of the worshipper. (SMITH *apud* FISCHER-LICHTE, 2008, p. 30).

<sup>63</sup> Smith’s theory of sacrificial rituals proved extremely influential not only in religious studies but also in cultural anthropology, sociology, and the classics. In the foreword to the first edition of *The Golden Bough* (1890), the anthropologist James George Frazer attributed the central idea of his book – the conception of a slain and resurrected god – to William Robertson Smith. The sociologist Emile Durkheim also felt indebted to Smith, acknowledging that his *Lectures* singlehandedly convinced him of the central role of religion in social life. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 31).



performative acts were pivotal for the ritual in order to bring forth what they performed: the social reality of a community”<sup>64</sup>.

Dessa forma, a festa como ritual e como parte da vida coletiva daquela sociedade e de tantas outras estudadas por Smith não se limitava ao elo com o passado ou com o transcendente, mas exercia uma função que era também política e presentificada, e, ao performarem juntos, estabeleciam e reafirmavam o elo de união que alimentava o senso de comunidade tão fundamental para a coletividade.

O que se pode observar, por meio dos apontamentos de Fischer-Lichte, é que os fundamentos para que os estudos rituais e teatrais fossem criados são semelhantes entre si, principalmente no que toca a inversão hierárquica que se estabelecia, que partia da superação do mito para a evidenciação do ritual e a superação do textocentrismo literário para a constatação da performance (sua dimensão corporal) teatral como elemento fundamental, ou seja, ambos os campos de estudos, já na virada do século XX: “repudiated the privileged status of texts in favor of performances” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 31), antes dos movimentos da cultura performática dos anos 1960 e 1970.

Uma abordagem mais radical é apresentada no trabalho teórico da inglesa Jane Ellen Harrison (1850-1928), linguista, feminista e chefe do grupo *Cambridge Ritualists*, formado por estudiosos clássicos. Harrison traçou uma ampla conexão genealógica entre o ritual e o teatro, em que afirmava, com base em seus estudos sobre o rito grego de primavera chamado *daemon*, que o teatro grego era originário dos rituais: “The much admired texts of Greek tragedy and comedy suddenly deflated into belated results of ritual actions, originally performed to celebrate a seasonal god. Theatre as well as text developed out of ritual; furthermore, text was written in order to be performed” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 31).<sup>65</sup>

Desenvolvendo essa conclusão, Ellen Harrison defendeu a ideia de que o ditirambo, o qual Aristóteles apontava como origem da tragédia, limitava-se a uma música em função do *daemon eniautos*, no entanto fundamental para o rito. Com isso ela balançou as convicções contemporâneas acerca dos pilares da cultura grega como

---

<sup>64</sup> A festa provocou um senso de comunidade e, como ritual, foi capaz de produzir uma comunidade política. Mais uma vez, os atos performativos foram fundamentais, pois o ritual levou adiante o que eles performaram: a realidade social de uma comunidade. (Tradução nossa)

<sup>65</sup> Os textos mais admirados da tragédia e comédia grega, originalmente performados para a celebração de um deus sazonal, foram, de repente, esvaziados em resultados tardios de atos ritualísticos. O teatro, assim como o texto, se desenvolveu a partir de um ritual, além de ser escrito para ser performado. (Tradução por Leonardo Anacleto)

primordialmente textocêntrica, o que para a civilização ocidental é uma grande mudança de perspectiva, visto que sua herança cultural e paradigmas ainda reverberam solidamente na contemporaneidade.

Todo esse esforço para entender a performatividade a partir da reafirmação do elo primário entre o teatro e o ritual, ou seja, do entendimento da presença do corpo em jogo como elemento principal em função da literatura para que aconteça o evento teatral – primordialmente performativo – antecipa a proposta de Antonin Artaud, que propunha a desestabilização das fronteiras entre arte e vida, a seu ver, possível pela retomada do fundamento ritual, em que o corpo se manifesta e não representa, ou, como coloca Derrida (1971, p. 152): “o teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável”. E é pelo viés da vida de Artaud que se pode compreender a dimensão de sua proposta teatral, da visceralidade do seu projeto que liberta a palavra da significação e o acontecimento teatral da representação:

Para o teatro ocidental a Palavra é tudo e não há, sem ela, possibilidade de expressão; o teatro é um dos ramos da literatura, uma espécie sonora da linguagem e mesmo que admitamos uma diferença entre o texto falado no palco e o texto lido pelos olhos, se restringirmos o teatro ao que acontece entre as deixas, não conseguimos, mesmo assim apartá-lo da noção de um texto representado (ARTAUD, 1999, p. 75).

O conhecido legado de Artaud para o que se tornou *cultura da performance*<sup>66</sup> dos anos 1960 e 1970 até os dias atuais é de inegável importância, até porque evidenciava que a performance, antes de tudo era uma arte da cena e da presença, dos estados do corpo em situação e, em muitos casos, em ritualização. Artaud vislumbrou a dissolução das fronteiras entre arte e vida, vida e obra, limiares tão presentes no ato performático, em sua relação vivificada com o espaço/tempo e a mudança de perspectiva do público, emancipado, participante ou mesmo, como em rituais, em estado de indiscernibilidade com o xamã, o folião, o artista, o performer, o ator.

Assim como para Herrmann, que, como visto, funda sua teoria sobre performance com base no teatro, a relação de jogo entre espectador e ator se torna o eixo mais

---

<sup>66</sup> In the 1990s, a shift in focus occurred, favoring the – hitherto largely ignored – performative traits of culture. Cultural studies increasingly employed this independent (practical) frame of reference for the analysis of existing or potential realities and acknowledged the specific “realness” of cultural activities and events, which lay beyond the grasp of traditional text models. This gave rise to the notion of “culture as performance” (CONQUERGOOD 1991: 179–94). Simultaneously, the term “performative” was given a theoretical reconsideration in order to accommodate explicitly bodily acts. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 27).

importante para que haja a performance, desestabilizando a visão tradicional para a época, em que o espectador apenas observa ou analisa a cena, completamente passivo, como se olhasse para uma vitrine.

For a performance to occur, actors and spectators must assemble to interact in a specific place for a certain period of time. By describing it as “play by all for all,” Herrmann is fundamentally redefining the relationship between actors and spectators. The latter no longer represent distanced or empathetic observers and interpreters of the actors’ actions onstage; nor do they act as intellectual decoders of messages conveyed by the actions of the actors. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 32).

Ao delinear a performance como *jogo* ou *festival*, “based on a fleeting and dynamic process and not an artifact” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 35), ou seja, a performance como algo que está além da obra de arte em si mesma, Herrmann desloca a noção do teatro como *obra de arte* para a noção de *evento*, portanto, transitório e efêmero. A potência se localiza no *jogo* indissociável para ele, na “experiência de corpos reais em espaços reais”: tanto os espectadores, quanto os atores são agentes que configuram a performance, mesmo que em níveis e intensidades diferentes.

A abordagem de Herrmann é suscetível de ampliação para outros horizontes cênicos e performativos, como nas carnavalizações contidas na *Praia da Estação*, em que a performance está no jogo entre proponentes e participantes, na transitoriedade e efemeridade da qual se refere Herrmann, na co-presença ativa e manifesta do corpo em festa, e no que talvez seja a mais interessante característica do performativo: “its ability to destabilize and even collapse binary oppositions” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 25). Ou seja: a noção de ator/espectador, feminino/masculino, protesto/festa, público/privado, coletivo/indivíduo, local/global, presença/ausência (...).

Os colapsos e desestabilizações às oposições binárias da qual se refere Fischer-Lichte estão também inseridos no contexto do termo “performativo” cunhado por Judith Butler, em que as discussões pós-estruturalistas sobre gênero são eixos de maior interesse, e o conceito de ‘atos corporais’ libera a identidade dos determinismos biológicos e sua fixidez, desestabilizando a naturalização da binariedade dos gêneros, compreendendo, assim, o corpo como uma construção processual, cultural e histórica por meio de atos performativos, como esclarece Fischer-Lichte:

The specific materiality of the body emerges out of the repetition of certain gestures and movements; these acts generate the body as individually, sexually, ethnically, and culturally marked. Performative acts thus are of crucial importance in constituting bodily as well as social identity.(...)

Nonetheless, individuals alone do not control the conditions for the processes of embodiment; they are not free to choose what possibilities to embody, or which identity to adopt. Neither are they wholly determined by society. While society might attempt to enforce the embodiment of certain possibilities by punishing deviation, it cannot generally prevent individuals from pursuing them. Evidently, Butler's concept of performative acts reaffirms their capacity to collapse dichotomies, already recognized by Austin. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 27).<sup>67</sup>

Além desse ponto em comum entre as teorias da performatividade de Butler e Austin – o colapso das dicotomias –, Fischer-Lichte observa outro importante paralelo teórico entre os dois, e, de certa forma, o que é ainda mais interessante para este trabalho, o fato de que ambos entendem a realização dos atos performativos como rituais e performances públicas, assim como:

The close relationship between performativity and performance seems obvious and self-explanatory to them. Performativity results in performances or manifests itself in the performative nature of acts, as was already apparent in the performative turn in the arts. As a result, traditional art forms tended to realize themselves as performances and new art forms such as performance and action art were created, which in their terminology already explicitly referred to their performative nature. It follows that both Austin and Butler seemingly view performance as the epitome of the performative, even if neither of them further elucidates the notion of performance.<sup>68</sup> (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 29).

A performatividade estaria sempre associada à produção do fenômeno estético, não necessariamente circunscrita em um sistema de arte, mas estaria ainda além, diminuindo ou mesmo colapsando as fronteiras entre arte e vida, ou mesmo localizada no entrelugar daquilo que é entendido como fenômeno estético social/cultural e do que se intenciona como arte.

---

<sup>67</sup> A materialidade específica do corpo emerge da repetição de certos gestos e movimentos; esses atos geram o corpo como individualmente, sexualmente, etnicamente e culturalmente marcado. Atos performativos, portanto, são de fundamental importância na constituição do corpo, bem como a identidade social. (...) No entanto, os indivíduos isoladamente não controlam as condições para os processos de incorporação, pois eles não são livres para escolher o que as possibilidades de encarnar, ou qual identidade adotar. Nem que eles estão totalmente determinados pela sociedade. Enquanto a sociedade pode tentar fazer valer a personificação de certas possibilidades de punir o desvio, ela geralmente não pode impedir o indivíduo de perseguir-los. Evidentemente, o conceito de atos performativos de Butler reafirma a sua capacidade de dicotomias entrarem em colapso, já reconhecidos por Austin. (Tradução nossa).

<sup>68</sup> A estreita relação entre a performatividade e a performance parece óbvia e auto-explicativa para eles. A performatividade resulta em performances ou se manifesta na natureza performativa de atos, como já era evidente na virada performativa nas artes. Como resultado, as formas de arte tradicionais tendem a perceber-se como performances e novas formas de arte, como performance e *action art* foram criadas, o que por sua terminologia já se referiu explicitamente à sua natureza performativa. Conclui-se que tanto Austin quanto Butler aparentemente visualizaram a performance como o epítome (síntese, capítulo) do performativo, mesmo que nenhum deles elucide ainda mais a noção de performance. (Tradução nossa)

Em sua plataforma de pesquisa disciplinar, *Estudos da Performance*, Richard Schechner, junto a antropólogos e sociólogos como Turner, debruçaram-se nos anos 1960 a estudar a performance como um amplo leque estético de ritualizações e jogos de povos tradicionais, artistas performáticos/teatrais e, entre outros, acontecimentos cotidianos; para ele, “performances – sejam elas performances artísticas, esportivas ou a vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos (...) De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado/condicionado/permeado pelo jogo.”

No entanto, entende-se a performatividade como sendo um fenômeno e a performance como uma elaboração dentro do leque da performatividade. Contudo, não se pretende delimitar aqui o conceito de performance e suas implicações, pois se trata de um exercício considerado impossível, visto que comporta noções fluidas e abertas a ressignificações, como já constatou Cohen:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, 2007, p.28).

Mesmo constatando que a performance é uma expressão cênica em sua raiz, ou seja, de uma ação que envolve coparticipantes e presença, como nos estudos que Erika Fischer-Lichte aponta, não se delimita um espaço ou um tempo determinantes para o acontecimento, assim como não se delimita necessariamente à presença humana ou mesmo não se circunscreve em situações valorizadas como arte, e, por isso torna-se, muitas vezes, uma zona fronteira, uma *arte de fronteira*, como afirma Cohen:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser dominado “arte-estabelecida”, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (COHEN, 2007, p.38).

Para uma melhor visualização dessas tênues zonas ora indiscerníveis, ora fronteiriças, podem ser usadas como exemplo as ações do(s) *Black Bloc(s)*, uma iniciativa tática de resistência criada localmente na Alemanha Ocidental por volta de 1980 e apropriada por grupos anticapitalistas pelo mundo ocidental.

É inegável o impacto que sua manifestação estética causa na paisagem urbana das contestações contemporâneas, conforme se viu recentemente no Brasil, tanto pelo

impacto visual diante da despersonalização dos rostos cobertos e erguidos, quanto pelo estranhamento causado pelos corpos imersos nas roupas pretas e pelos passos rápidos, ou até mesmo pela postura desses corpos que – com os braços enlaçados firmemente – se preparam para o embate desproporcional com as forças militares, movimentando uma energia corporal extracotidiana, talvez próxima da energia do corpo militar, e desta forma se lançam como corpo coletivo, como bloco, para o risco iminente do confronto. Geralmente o confronto termina em dispersão por parte do grupo, ferimentos de toda intensidade, ações individuais de “violência simbólica” contra estruturas que representam o poder neoliberal e, obviamente, prisões.



IMAGEM 48: Black Bloc | Fonte: Black Bloc London.

Sem entrar na discussão referente à sua eficácia, sua historicidade ou mesmo sua legitimidade, o que é interessante aqui é evidenciar a performatividade contida no fenômeno estético do *Black Bloc* como a encarnação de um corpo coletivo singularizado, a ação de se lançar ao risco, em devir, as formas estéticas que incorporam – tudo isso constitui um todo performativo já facilmente identificável, mas que, assim como a performance, não representa, mas se apresenta.

E, em alguns casos, assume-se como sendo um ato performático, não estando circunscrito necessariamente em intenções artísticas evidentes ou em um sistema de arte, muito menos se concebe como uma manifestação *artista*, visto que a radicalização alcançada entre a vida que se expõe e se lança como proposta estética de violência simbólica e reverbera como uma intervenção de arte (ou antiarte), e assim como a arte crítica, desestabiliza a cultura, aquilo que naturalizou e se tornou hábito. Sem líderes ou porta-vozes e com formações ideológicas majoritariamente anarquistas – e, por isso,

múltiplas –, não é possível determinar o *Black Bloc* como uma ação performática, mesmo que, para alguns participantes isso esteja evidente, como visto em entrevista à revista Carta Capital:

Decidi ir porque considero a ação direta uma estratégia tão importante quanto a não direta. Nossa sociedade vive permeada por símbolos, e saber usá-los é essencial em qualquer demanda, seja ela política ou cultural. Participar de um Black Bloc é fazer uso desses símbolos para quebrar pré-conceitos e condicionamentos. Não só do alvo atacado, mas até da própria ideia de vandalismo. Não há violência no Black Bloc. Há performance. Veja, a estratégia Black Bloc é uma estratégia performática antes de tudo. E com alto valor simbólico. Não se trata de depredar pelo simples prazer ou alegria de quebrar ou pichar coisas. Trata-se de atacar o símbolo que existe representado naquele local ou objeto físico. (ROBERTO, 2013, s/p).

Sobre a participação do *Black Bloc* nas manifestações de junho de 2013, que mobilizaram o país, a pesquisadora Esther Solano Galleno fala sobre a consciência da ação performática no movimento:

As manifestações de junho<sup>69</sup> foram uma catarse social, e os movimentos agora que vão pra rua são muito performáticos. Isso de usar preto, quebrar vidros, eles fazem isso muito com a consciência de fazer um espetáculo mesmo, uma performance. E é claro, a imprensa espetaculariza isso tudo e aí, como a PM joga com isso? Eles não sabem jogar com isso, é um jogo novo. (GALLENO, 2014, s/p).

Não é uma novidade, no entanto, que os adeptos da ideologia anarquista se apropriem da performance para pronunciar seu modo de ser e estar no mundo, assim como suas questões de embate. Conforme se viu, a *Performance Art*, desde o seu nascimento, principalmente enquanto *Happening*, está intimamente ligada aos contornos anárquicos; basta retomar suas raízes também nas vanguardas do movimento Dadá, por exemplo. O que é interessante notar é que a performatividade transbordante de alguns de seus acontecimentos recentes são características presentes também na *Praia da Estação* e em seus desdobramentos, tais como a retomada dos espaços públicos, a horizontalidade em sua estrutura, ou seja, não há hierarquia em sua formação, a configuração de um corpo coletivo, embora múltiplo, o exercício de uma democracia direta, visto pela polifonia e também pelo uso político do espaço público, e em algumas manifestações, a liberação, ou melhor, a desinstitucionalização do corpo, ao se ‘clandestinizar’, transfigurar, dissolver, refazer (...).

---

<sup>69</sup> Manifestações que marcaram o Brasil pela grande adesão popular em junho de 2013, também chamadas de *Jornadas de Junho*.

Trata-se também de características, em maior ou menor escala, da *carnavalização* de Bakhtin, como fenômeno subversivo nos espaços partilhados na cidade, que inverte ou libera o status hierárquico social, gerando transformações significativas no mundo das ideias e também na esfera pública, com sua irreverência séria/cômica, ainda que em sua transitoriedade. Sobre esses elementos, Bakhtin aborda:

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam todas a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. (BAKHTIN, 1987, p. 7).

Pode-se ilustrar esse cruzamento, ou mesmo justaposição, ente carnavalização e performatividade, ainda no âmbito anarquista, com o chamado *Carnaval Contra o Capitalismo*, protesto transnacional ocorrido primeiramente no dia 3 de dezembro de 1999 em Londres e depois disseminado pelo mundo. Fez parte dos múltiplos atos e mobilizações contra o neoliberalismo nos anos 1990, este, mais especificamente, contra a Organização Mundial do Comércio (OMC), que contou com a participação do *Reclaim the Streets*<sup>70</sup>.

Como evidencia o nome da ação, os manifestantes carnavalizavam o protesto, realizavam performances e também agrediam símbolos do capitalismo. Cerca de dez mil pessoas participaram em Londres da ação que reverberou mundialmente e causou perseguições locais, assim como a aprovação da lei conhecida como *Terror Bill*, que enquadrava como terrorismo as ações diretas contra empresas, entre outras leis que favoreciam a criminalização dos movimentos sociais e de manifestações nas ruas. Muitos outros países também aprovaram leis parecidas para combater a sombra do terrorismo e punir manifestações.

Abaixo, os cartazes de chamamento para o acontecimento, assim como o registro de sua realização:

---

<sup>70</sup> Movimento anarquista que surgiu na década de 1990 em Londres e tinha como preocupação questões ecológicas e os males da globalização capitalista, a privatização do espaço público, entre outros. Seguiam o princípio de Ação Direta. É possível ler mais sobre em: <<http://www.eco-action.org/dod/no6/rt.htm>> Acesso em: abr. 2014.



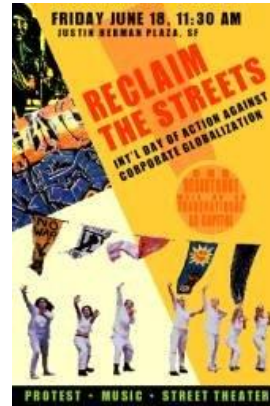
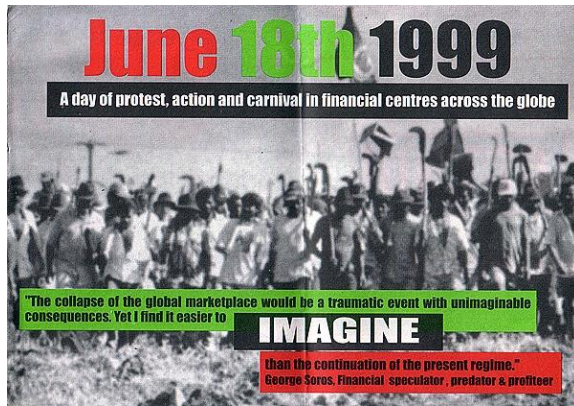


IMAGEM 49: Cartazes de chamamento | FONTE: CMI.



IMAGEM 50: Abolish Capitalism Now! | FONTE: Andrew Wiard.



IMAGEM 51: Carnaval contra o Capitalismo | FONTE: Andy Rain.

É possível identificar nas imagens acima, assim como nos registros em vídeo, muitos elementos próprios do imaginário carnavalesco, tais como, blocos de percussão, máscaras, bonecos alegóricos, palavras e cantos em coro, fantasias, subversões e desvios com símbolos do poder, etc.

No entanto, a intensificação dos gestos, o risco, o discurso político, a organização por lista de e-mails, a violência contra o símbolo capital, as ocupações em acampamentos, os cantos e cartazes de protesto, a temporalidade efêmera, a repressão policial e a dissolução de fronteiras, dão uma dimensão política mais profunda e visível ao ato carnalizado de Londres, ativando também sua potência performativa, em seu desdobramento estético-político, sem, no entanto, ser considerado propriamente como arte, como discute André Mesquita:

De certa forma, tais manifestações nem sempre são vistas como arte, mas desempenham em suas funções uma tarefa similar ao apropriar-se de configurações estéticas, potencialmente criativas sobre o social, o simbólico e o político. O que nos interessa aqui é salientar a forma como as recentes práticas artísticas coletivas se articulam com o ativismo. A vontade de se realizar ações, intervenções e performances na cidade, fragmentada por contradições sociais e econômicas e pelo aparato mercadológico da publicidade e da mídia, está intimamente ligada com a introdução de novos modos de engajamento político no cotidiano, transformando os artistas em agentes catalisadores de experiências, integrando arte e vida. (MESQUITA, 2006, p. 1).

A apropriação estética e criativa de símbolos a que se refere Mesquita, contextualizada nas carnavalizações contestatórias atuais, mas também explorada ao longo das festividades carnavalescas medievais, evoca um contorno artístico, uma sensação de que há algo de teatral em sua configuração festiva. Talvez certa formalidade estética e estrutural que há na representação teatral paire sobre a percepção do carnaval, no entanto Bakhtin deixa claro o oposto:

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (...). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 1987, p. 6).

Essas novas experiências festivas engajadas, assim como o próprio carnaval antigo, são, dessa forma, o oposto do teatro convencional. Apesar de este se aproximar por vezes de sua poética, o carnaval, para Bakhtin, **se apresenta** – como é visto na performance – com elementos da representação, mas na verdade está mais inserido no que toca a dimensão da própria vida, ou ainda nas fronteiras entre arte e vida, o que o torna tão profundamente performativo. Para Bakhtin:

É verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na verdade ele é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação (...) Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval (...) Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Esta é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. (BAKHTIN, 1987, p. 6-7).

Por outro lado, a carnavalização de Bakhtin traz sempre uma ideia de mundo impressa pela dualidade, suas inversões de valores ainda se sustentavam em uma estrutura binária, masculino e feminino, grotesco e sublime, alto e baixo, negação e afirmação, entre tantos outros elementos citados em seu livro *Cultura Populares na Idade Média e no Renascimento*, que remetem sempre ao mundo ambivalente. Já de acordo com a análise de Érika Fischer-Lichte, uma das mais potentes dimensões da performatividade, ou conforme se viu em Butler e Austin, seria a capacidade dos atos performativos em colapsar binariedades, tais como as de gênero (vide a Teoria *Queer*) e de sucesso e fracasso, como foi mostrado com base na performance *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic.

Não é difícil encontrar exemplos em que a performatividade e a carnavalização se entrecruzam sem se estagnar em dualismos, haja vista o movimento tropicalista no Brasil, no final dos anos 1960, tão rico em desestabilizações e inventividades próprias da contracultura antropofágica. Para o professor Dilmar Miranda:

A perspectiva antropofágico-carnavalesca oswaldiana será retomada quarenta anos depois pela Tropicália. Esta fará irromper, de forma intensa e articulada com outras linguagens estéticas (teatro, cinema e artes plásticas), a visão antropofágica e carnavalizada, retomando a linhagem modernista, agora noutro registro histórico e estético, dentro de nossa contemporaneidade. (MIRANDA, 1997, p. 126)

Com fortes traços antropofágicos e visível influência tropicalista, surge, logo em 2010, a *Praia de Iemanjá*, uma performance-ritual<sup>71</sup> urbana, desdobramento da *Praia da Estação*. Como o nome propõe, trata-se de uma comemoração feita no dia dois de fevereiro, dedicada ao aniversário de Iemanjá, Orixá do Candomblé Africano amplamente conhecido no Brasil. Tal comemoração é geralmente realizada por devotos por todo o litoral brasileiro, especialmente na Bahia e no Rio de Janeiro.

Como é considerada a “Rainha do Mar”, em Minas Gerais havia uma limitação geográfica na realização das oferendas, até que um grupo de jovens – composto por artistas teatrais, músicos, performers, integrantes do Movimento Fora Lacerda, curiosos e agregados – resolveu recriar a festividade no contexto árido da Praça da Estação, já dialogando com a *Praia* ali recém-praticada. Em sua matéria<sup>72</sup> para a revista Piauí, Nuno Manna conta sobre a experiência:

Dois de fevereiro, como cantou Caymmi, é dia de festa no mar. No fim daquela tarde de quinta, os banhistas da Praia da Estação estavam a postos para saudar Iemanjá. Com toalhas coloridas, velas aromáticas brancas e azuis, flores e uma bandeira do Brasil, foi improvisado um altar. Sobre ele, uma imagem da homenageada voltada para a água. Devotos diligentes distribuía incensos, sal grosso e ramos de manjeriço aos participantes da celebração. (MANNA, 2012, s/p).



IMAGEM 52: Cortejo para Iemanjá | FONTE: Fabiana Leite.

<sup>71</sup> Denominação que a própria proponente Renata Cabral achou apropriada, para compreender a ação, em entrevista cedida a mim.

<sup>72</sup> Matéria disponível na íntegra em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-66/esquina/odoia-nas-montanhas>> Acesso em: maio 2014.

Desde então, todo dia dois de fevereiro, o grupo de devotos/*performers* se reúne na Praça da Estação, estendendo suas cangas coloridas com pétalas de rosas para receber a imagem da “Rainha do Mar”. Inicialmente há uma preparação coletiva: homens, mulheres e transgêneros se vestem e maquiam com ajuda uns dos outros. Suas roupas transitam entre saias rodadas e vestidos leves, cores que variam entre o azul e branco de Iemanjá, assim como cores e estampas que lembram o Tropicalismo, muitas flores em todo corpo, na forma de estampa ou como objeto em si. A maior parte dos participantes usa turbante, de modo semelhante ao das baianas tradicionais do Candomblé e da Umbanda, porém também coloridos.

Enquanto se preparam, há um clima leve e introspectivo que vai sendo permeado por canções brasileiras que remetem à Iemanjá, ainda na preparação. No entanto, há também a irreverência da carnavalização e a desestabilização da performatividade, que se apresenta em várias camadas. Abaixo, imagem da preparação:



IMAGEM 53: Preparação para Iemanjá em 2013. | Fonte: Arquivo Pessoal (Fotografia Analógica).

O transvestimento mistura e não apenas inverte os gêneros, e assim colapsa as binariedades, como visto na proposta de arte/vida do performer Ed Mart, sempre presente na *Praia de Iemanjá*. Também são colapsadas as fronteiras entre sagrado e profano, no que concerne aos ideais cristãos, que reduzem o corpo sagrado a um corpo de sofrimento,

em contraponto à corporeidade de matriz africana, que carrega, em boa parte, um saber do corpo festivo e dançante, como visto no corpo manifesto do Candomblé (praticado na *Praia de Iemanjá*, tanto na dança e na música, quanto na capoeira presente), ainda hoje considerado profano, marginalizado.



IMAGEM 54: Corpo em festa | FONTE: Arquivo Pessoal (Fotografia Analógica).



IMAGEM 55: Irreverência | Fonte: Arquivo Pessoal.

*Dentre as inúmeras manifestações festivas das quais participei na Praia da Estação, a Praia de Iemanjá foi a mais desafiadora delas, tanto para uma possível integração, visto que o grupo participante era de certa forma um grupo de amigos, quanto para um entendimento que não fosse reducionista, já que não sou grande conhecedora da expressão religiosa em questão.*

*No entanto, era para mim a manifestação mais interessante que se desdobrava da Praia inicial, pensando no contexto da pesquisa, pois ficava clara a relação entre carnavalização e performatividade, também por se tratar de uma performance ritualizada, em que são cumpridas etapas de preparação desse corpo devoto individual, ao mesmo tempo desviante, e é percorrido um trajeto previamente determinado, em estado de corpo coletivo, como se manifesta em um cortejo: unidos pelo canto, pelo ritmo, pelo discurso da ação, pela veste ressignificada.*

*Fico interessada também pelas camadas que transbordam. A mais superficial e que atravessa a maioria presente é a da devoção à Iemanjá; mas, por se tratar de uma manifestação em um espaço público tão vivo e que já comporta inúmeras outras camadas, as profundezas desse rito urbano emergem, são intensificadas algumas fronteiras, como as de classe (por mais que haja uma comunhão), outras são dissolvidas, como as de gênero. Convivem o discurso de fé e o discurso de contra-espetacularização da cidade, duas camadas que têm como denominador comum a necessidade de resistir, seja pela marginalização do Candomblé e da Umbanda, ou pela privatização de um espaço público e, por isso, se sobrepõem, como se vê na imagem abaixo:*

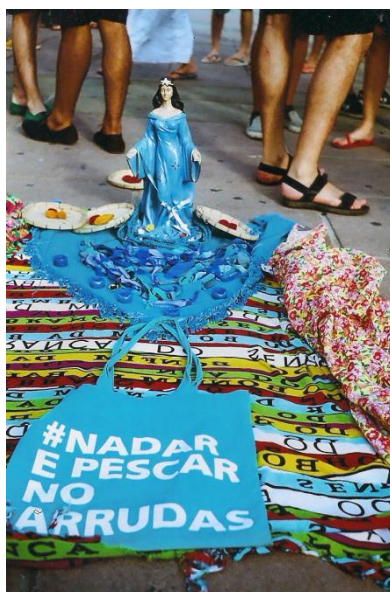


IMAGEM 56: # nadar e pescar 2014 | Fonte: Arquivo pessoal.

*Ao mesmo tempo em que, ao participar, sinto que, dentre as manifestações da Praia, esta é a menos polifônica, tenho a impressão de que o discurso dos proponentes está bem afinado e sintonizado, talvez por ser uma proposta clara, um ritual bem delineado, embora intervenções aconteçam e sejam incorporadas, como foi visto em 2013, em que o casal de noivos, ao tirar fotos na Praça, incorporou os participantes em seu álbum de recordações, como mostra a imagem:*



IMAGEM 57: Noivos na Praia de Iemanjá | Fonte: Arquivo Pessoal.

*Além das fotos, a noiva também jogou o buquê para os participantes, criando uma ação inesperada para todos: um imprevisível transbordamento possibilitado pela abertura do ritual aos afetos da rua, possibilitando permeabilidade em suas camadas e em seu trajeto de ações.*

*Em 2014, a ação ganhou muito mais adeptos e a presença mais intensa de uma roda de capoeira, simultânea aos preparativos. Com o crescimento do número de presentes, a procissão foi também mais consistente, no entanto uma grande parte não seguiu junto aos devotos, permanecendo como banhistas. Assim como em um dia ordinário de Praia, ficaram sentados em suas cangas ao sol, conversando, praticando o espaço, evocando o mar, enquanto a grande fila que carregava Iemanjá ia se afastando aos poucos para tomar o seu caminho em direção ao Rio Arrudas, destino no mínimo desafiador para uma divindade das águas.*





IMAGEM 58: Iemanjá na fonte | FONTE: Flavia Mafra.

*Antes da chegada ao Rio Arrudas, os performers geralmente realizam um pequeno ritual nas águas da fonte da Praça em frente, reverenciando de modo cômico a santidade das águas. Em 2012, na mesma fonte acima, uma performer dedicou a imagem do Prefeito Márcio Lacerda, colocada em um barquinho de papel como oferenda, para que este voltasse para o mar, uma forma de criticar seu governo de modo carnavalizado, pelo riso político frente ao poder dominante que cerceia o espaço público de práticas, ou melhor, de eventos de qualquer natureza. Acabou sendo devolvido simbolicamente para a natureza morta, meio forjada, meio fajuta do centro da cidade.*



IMAGEM 59: Prefeito como oferenda | Fonte: Priscila Musa.



IMAGEM 60: Prefeito no barco de oferenda| Fonte: Priscila Musa.

5.

## **Considerações Finais**

Não, meu coração não é maior que o mundo.  
É muito menor.  
Nele não cabem nem as minhas dores.  
Por isso gosto tanto de me contar.  
Por isso me dispo,  
por isso me grito,  
por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:  
preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.  
Só agora vejo que nele não cabem os homens.  
Os homens estão cá fora, estão na rua.  
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.  
Mas também a rua não cabe todos os homens.  
A rua é menor que o mundo.  
O mundo é grande.

Tu sabes como é grande o mundo.  
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.  
Viste as diferentes cores dos homens,  
as diferentes dores dos homens,  
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso  
num só peito de homem... sem que ele estale.

Fecha os olhos e esquece.  
Escuta a água nos vidros,  
tão calma, não anuncia nada.  
Entretanto escorre nas mãos,  
tão calma! Vai inundando tudo...  
Renascerão as cidades submersas?  
Os homens submersos – voltarão?

(...)

Meus amigos foram às ilhas.  
Ilhas perdem o homem.  
Entretanto alguns se salvaram e  
trouxeram a notícia  
de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,  
entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.  
Entre o amor e o fogo,  
entre a vida e o fogo,  
meu coração cresce dez metros e explode.  
– **Ó vida futura! Nós te criaremos.**

Poema *Mundo Grande* de Carlos Drummond de Andrade em “Amar se aprende amando”

Posso dizer que esta dissertação foi toda permeada – e como não seria? – por um sentimento de mundo, *o grande mundo que está crescendo todos os dias*, cada vez mais marcado pela transitoriedade e pela liquidez, que *escorre pelas mãos e vai inundando tudo*, assim como pelo sentimento de um mundo em que as possibilidades de resistência a sua completa e globalizante inundação são, aos poucos, tecidas por tantas e diversas mãos que fortalecem e redimensionam as redes, os afetos, até mesmo as paisagens, agora que novamente e, cada vez mais, *os homens estão cá fora, estão nas ruas*. Porém, como logo ressaltou Drummond, *a rua não cabe todos os homens*, a rua é local, não é grande como o mundo, precisa hoje das camadas e das tessituras da rede para que caibam todos os sentimentos de mundo, para que possam ser ouvidos os seus múltiplos ecos e para que se alarguem também as ruas, a fim de que caibam todos os homens, enfim, para que criemos uma vida futura melhor.

Trata-se de uma dissertação que foi permeada pelo sentimento de mudança não mais totalizante, mas pelos atravessamentos vistos, pesquisados e praticados que evocaram microresistências, microrevoluções, a dimensão celular, cotidiana, local e global que parte das singularizações, dos processos emancipatórios do corpo, dos desvios poéticos, das paisagens conflitantes pela resignificação e dos desejos coletivos de ocupação dos espaços fantasmáticos, privatizadores, gentrificados e toda sorte de espetacularizações despertadas no atual sistema de produção e redução das subjetividades.

Durante esse trajeto, pude vivenciar como pesquisadora e artista tantos movimentos insurgentes, poéticos, estéticos e contestatórios no rastro do objeto específico da pesquisa, que o presente trabalho acabou transbordando para uma experiência profunda de arte/vida/política em Belo Horizonte, o que impactou também no trabalho teórico, que, ao não desviar o olhar, assumiu o risco da abertura, mesmo que pontual, para esses horizontes efervescentes.

Não poderia imaginar tantos atravessamentos e desdobramentos em relação a um objeto de pesquisa tão, à primeira vista, específico. Tentei, então, acompanhar de perto inúmeras experiências emancipatórias – Marcha das Vadias, Jornadas de Junho, Assembleia Popular Horizontal (início), Ocupações Culturais, Dançar é uma Revolução, Duelo de Mc's, Espaço Comum Luiz Estrela, Laboratório de Expedições Urbanas (LEU), entre outras –, todas inseridos na dimensão da esfera pública, ocupando ruas, praças, espaços fantasmáticos, cantos da cidade, todas de alguma maneira discutindo o uso desses espaços, provocando uma vivência corporal e política na cidade.

Em algumas dessas experiências me manifestei como performer, transbordando ainda mais as minhas possibilidades e o meu alcance de visão, o que foi particularmente enriquecedor também como moradora de Belo Horizonte. Pude entrar em contato com a cidade e suas intensidades, ser uma intensidade. Pude incorporar a cidade e ser incorporada por ela. Abaixo, algumas imagens de momentos de imersão, contestação e corpografia em proposições diversas junto às urbanidades, suas frestas e formas.



IMAGEM 61: Dançar é uma Revolução (1ª e 2ª ed) – Praça Sete e Praça Afonso Arinos | Fonte: Davi Victral.



IMAGEM 62: Ação Seja Marginal Seja Herói | Av. Antônio Carlos / Jornadas de Junho 2013 | Fonte: Davi Victral.



IMAGEM 63: Ação Os Amantes Líquidos (1ª e 2ª ed Ocupação Cultural) | Fonte: Flávio Castro, Priscila Musa, Thaís Amorim.

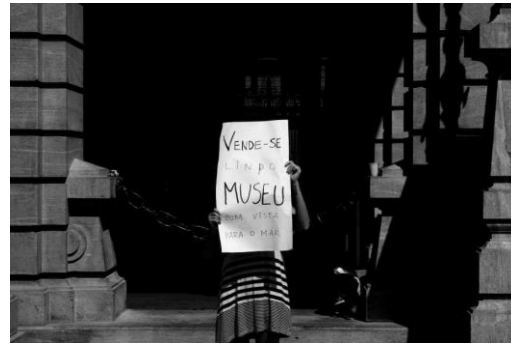


IMAGEM 64: Marcha das Vadias 2013 e Ação na Praia da Estação | Fonte: Autor Desconhecido / Davi Victral.



IMAGEM 65: Ação Limiar no LEU (Ed. 1 e 2) / Centro-Cidade Industrial | Fonte: Davi Victral.



IMAGEM 66: Ação Limiar no LEU (Ed. 2) / Centro-Cidade Industrial | Fonte: Davi Victral.

Por se tratar de uma teia complexa de conceitos e noções, a pesquisa necessitou ser também incorporada, para que não se tornasse flutuante ou mesmo somente líquida, mas pudesse ser também praticada, vivificada, ainda que em apenas uma ação performática e efêmera, visto que as ações acima surgiram do transbordamento, não estando inseridas diretamente na pesquisa. Na ação *Refluxo: A cidade que me habita é a*

*mesma que me rasga a pele*, as teias teóricas foram transportadas para o corpo, puderam ser sentidas na pele, exercitando assim alcançar uma camada mais profunda na ordem das ideias, a camada das apropriações conceituais, do tomar para si, presentificar as noções. A prática foi sendo considerada, ao longo da pesquisa, uma necessidade fundamental para acessar tais profundezas, mesmo que de modo ainda insatisfatório, dado o curto tempo.

Posso considerar, durante o processo que transbordou a pesquisa, que a *Praia da Estação* foi um importante laboratório de experimentação de uma vivência estética e política na cidade e que seus desdobramentos para a Belo Horizonte estão apenas começando, que há muito por vir. Desde o modo de se colocar paralelamente às Jornadas de Junho, com a criação coletiva e autogeridas das transitórias Ocupações Culturais no hiper-baixo-centro da cidade, logo espalhadas por outros espaços periféricos, até a ocupação permanente do Espaço Comum Luiz Estrela e seu vislumbre de conceber um espaço múltiplo e popular, horizontal, lúdico, político, performativo e por muitas vezes, carnalizado.

As particularidades em comum com a *Praia da Estação* são muitas em ambos os casos, mas o que se percebe é certo amadurecimento nas propostas, certa musculatura que vem sendo exercitada, no que toca a reinvenção da vivência na cidade. Todas as propostas resgatam e radicalizam a ideia de uma cidade encarnada, uma cidade que se volte para a vida coletiva, tão empobrecida nas sociedades capitalistas ocidentais e tão necessária para a configuração de uma democracia legítima, para que se evite a colonização da esfera pública, como alerta Bauman:

Esperava-se que o perigo viesse e os golpes desferidos do lado ‘público’, sempre pronto a invadir e colonizar o ‘privado’, o ‘subjetivo’, o ‘individual’. Muito menos atenção – quase nenhuma – foi dada aos perigos que se ocultavam no estreitamento e esvaziamento do espaço público e à possibilidade da invasão inversa: a colonização da esfera pública pela esfera privada. E, no entanto, essa eventualidade subestimada e subdiscutida se tornou hoje o principal obstáculo à emancipação, que em seu estágio presente só pode ser descrita como a tarefa de transformar a autonomia individual de jure numa autonomia de fato. (BAUMAN, 2001, p. 62).

É possível considerar, também, por que se tornou visível, ao longo da pesquisa, a influência dos múltiplos pensamentos e propostas anarquistas que influenciaram e influenciaram a maior parte do que foi citado, tanto em autores, quanto em manifestações expostas neste documento, desde as mais visíveis, como o *Black Bloc*, até as próprias citadas ocupações, passando pelos Situacionistas, Dadaístas, pelo Provos de Amsterdã, pela performance art, evidentemente por Hakim Bey e suas Zonas Autônomas



Temporárias, assim como pelos levantes contra o capitalismo tão presentes nas gerações pós-1990, como visto na apropriação da carnavalização pelos anarquistas que protestavam em Londres e em outras tantas cidades globais.

É claro que não poderia ser diferente com a *Praia da Estação*, também proposta em um ambiente anarquista, por um anarquista, como foi visto no seu breve histórico e que tem em seu funcionamento princípios básicos dessa ideologia e outras características em comum, como o princípio da horizontalidade. Ou seja, não há hierarquia na *Praia* e também da autogestão, da organização em rede, da “ocupação”, pelo uso do pseudônimo do Luther Blissett e por ser uma clara Zona Autônoma Temporária, parte do que se convencionou chamar de “anarquismo estilo de vida”, proposto por Hakim Bey.

É considerável também que a carnavalização presentificada nos atos de disrupções contemporâneas fazem parte desse todo performativo anárquico. Isso, no Brasil, pode ser facilmente notado. É quase uma condição para que existam contestações populares entre os jovens, para além do grupo ainda restrito dos anarquistas do *Black Bloc*, por exemplo, evocando uma força na identificação estética do carnaval e de sua irreverência como fundamentais para a adesão em grande escala dos jovens, ou mesmo da potência do corpo em festa no Brasil, constatações arriscadas que devem ser cuidadas mais a fundo em outro momento. Por enquanto, trata-se apenas de hipóteses que surgiram por meio da vivência intensa das jornadas de junho e de seus desdobramentos, assim como visto no próprio histórico atual do que se pode entender, embora muito reduzidamente, como o sucesso e o fracasso na *Praia da Estação*, por meio da adesão, o que se observa é que, quanto mais carnavalizado, maior o número de participantes.

O que interessa nesta rápida consideração final é a observação de que o fenômeno estético por trás da corporeidade festiva – principalmente em se tratando de um país que tem como forte matriz a África e os povos tradicionais indígenas, ambos com intenso saber do corpo em festa, ritualizado – comportaria uma potência particular, que desdobra e se recria no modo político de ser e estar no mundo, certo corpo múltiplo, coletivo e mani(festo) que se carnavaliza e reinventa suas possibilidades, seu *modus operandi*.

## Referências:

ABREU, Carol. **Piscinão sem adesão**. Ahcidade.com. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<http://ahcidade.com/2011/06/piscinao-sem-adesao/>> Acesso em: 14 out.. 2013.

AGAMBEN, Giorgio. Giorgio Agamben, entrevista a Peppe Savà: Amo Scicli e Guccione. **Regusa News**, 2012. Disponível em: <<http://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scicli-e-guccione>> Acesso em: 10 out. 2013.

ALAGO. **O mar de Minas**. Associação de Municípios do Lago de Furnas. Alfenas, Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.lagodefurnas.tur.br/index.html>> Acesso em: 14 nov. 2012

ARGAN, G. C. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AMOROSO, Daniela. **Samba de roda de São Félix e Cachoeira: uma tradição da modernidade sob um ponto de vista etnocenológico**. In: VI Colóquio Internacional de Etnocologia, 2009, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. Anais Eletrônicos: A voz do corpo, o corpo da voz: artes e ciências do espetáculo. Salvador, 1. ed, 2009. Disponível em: <[http://etnocologia.org/anaisvicoloquio/pdf/16%20GT%20"capoeiras".pdf](http://etnocologia.org/anaisvicoloquio/pdf/16%20GT%20) > Acesso em: 15 jun. 2013.

ANJOS, Moacir. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 1. ed. Campinas: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

\_\_\_\_\_. **Pour une philosophie de l'acte**. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1993.

\_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. In: Estética da criação verbal. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. **Arte da vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009 (a).

\_\_\_\_\_. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009(b).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Ed Brasiliense, 1994.

BEY, Hakim. **Zona autônoma temporária**. Porto Alegre: Deriva, 2010.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Oeuvres completes**. Paris, Gallimard, 1993.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo e cidade: coimplicações em processo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <[https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_3-13.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_3-13.pdf)> Acesso em: 18 fev. 2014.

CACASO. **Beijo na boca e outros poemas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Luiz Fernando. Duelo de Mc's e a revitalização do carnaval em Belo Horizonte devolvem o espaço urbano ao povo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 2014. Disponível: <[http://divirtase.uai.com.br/app/noticia/pensar/2014/03/08/noticia\\_pensar,152274/direito-a-cidade.shtml](http://divirtase.uai.com.br/app/noticia/pensar/2014/03/08/noticia_pensar,152274/direito-a-cidade.shtml)> Acesso em: 07 mar. 2013

CANÇADO, Wellington. Corredor Cultural Estação da Artes: dilemas da participação. In: **Minha Cidade**, São Paulo, ano 13, n. 155.02, Vitruvius, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/13.155/4763>>. Acesso em: 15 set. 2013.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CERTEAU, Michel de. **L'invention du quotidien**. Gallimard: Folio Essais, 1990.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COLETIVO [CONJUNTO VAZIO]. **Eu me vendo por muito menos do que você paga**. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<http://comjuntovazio.wordpress.com/2009/12/06/eumevendo/>> Acesso em: 04 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. **Piscinão de Ramos em Belo Horizonte**. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<http://comjuntovazio.wordpress.com/2011/05/20/piscinao-de-ramos-de-belo-horizonte/>> Acesso em: 09 set. 2013.

CONCEIÇÃO, Marcus Vinícius da Costa. **Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista: o debate sobre a Comuna de Paris no contexto do maio de 1968**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312912023\\_ARQUIVO\\_HenriLefebvreeaInternacionalSituacionista-final-mod.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312912023_ARQUIVO_HenriLefebvreeaInternacionalSituacionista-final-mod.pdf)>. Acesso em: 23 jul. 2013.

COUTINHO, Jefferson Fonseca. Blocos de Rua consolidam renovação do carnaval em Belo Horizonte. **Estado de Minas online**, Caderno Divirta-se Uai. Disponível em: <[http://divirtase.uai.com.br/app/noticia/especiais/2013/carnaval/2013/02/13/noticia\\_carnaval,140366/blocos-de-rua-consolidam-renovacao-do-carnaval-em-belo-horizonte.shtml](http://divirtase.uai.com.br/app/noticia/especiais/2013/carnaval/2013/02/13/noticia_carnaval,140366/blocos-de-rua-consolidam-renovacao-do-carnaval-em-belo-horizonte.shtml)> Acesso em: 02 set. 2013.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANIELA, Galvão. A praia de Belo Horizonte. **Jornal Estado de Minas**, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDI-HUBERMAN. Las imágenes son un espacio de lucha. **Público.es**, Fuera do lugar. Entrevista a Amador Fernández-Savater, 2010. Disponível em: <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>> Acesso em: 18 ago. 2013.

DIEGO, Estrella de. **Arte contemporâneo II**. Madrid: Proyectos Europeos, 1996.

FAMÍLIA DE RUA. **Duelo de Mc's - politicamente incorreto**. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <<http://duelodemcs.blogspot.com.br/2012/09/duelo-de-mcs-politicamente-incorreto.html>> Acesso em: 14 set. 2013.

FOUCAULT, Michel. **Des espaces autres**. In: Dits e Écrits. Paris: Gallimard, 2001. p.1571-1581.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

GALLENO, Esther. Black Bloc: ação direta como pauta política. Entrevista concedida a Liliam Primi, em 11 fev. 2014. **Revista Caros Amigos**, São Paulo

GANZ, Louise. Lotes vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental. In: CAMPOS, Alexandre; TEIXEIRA, Carlos M.; MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington (Orgs). **Espaços colaterais**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas / ICC, 2008.

GARCIA, David; LOVINK, Geert. **The ABC of Tactical Media**. Tradução: Revista Rizoma, 1997. Disponível em: <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>> Acesso em: 24 mar. 2014

GONTIJO, João Marcos Machado. **Grupo Galpão: a arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Dissertação (Mestrado) Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – MG, 2009.

GRUPO transforma praça de BH em praia durante protesto. **Globo Minas**, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/pais/grupo-transforma->

praca-de-bh-em-praia-durante-protesto-3067738#ixzz2bnpFweCw> Acesso em: 15 fev. 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do Desejo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário Aurélio**. 8. ed. Rio de Janeiro, 2010.

HOLMES, Brian. **Unleashing the collective phantoms: essay in reverse imagineering**. New York, 2008.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (Orgs.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein (org). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

\_\_\_\_\_. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. **Revista Arqtexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 7, 2005a.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: JEUDY, Henry-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (Orgs.). Salvador: EDUFBA: PPG-AU/FAUFBA, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. Corpografias urbanas – o corpo enquanto resistência. **Cadernos PPGAU – FAUFBA**, Resistências em espaços opacos, ano 5, número especial, Salvador, 2007. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/55633783/Resistencia-em-Espacos-Opacos>> Acesso em: 13 jan. 2012.

KAPROW, Allan. **Performance anthology: source book of California performance art**. São Francisco: Contemporary Arts Press, 1989.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Documentos, 1969.

\_\_\_\_\_. **De lo rural a lo urbano**. 4. ed. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

\_\_\_\_\_. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1981.

\_\_\_\_\_. **A produção do espaço**. Trad. Grupo “As (im)possibilidades do urbano na metrópole contemporânea”. Belo Horizonte, 2006, no prelo.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: activist art and power. In: WALLIS, Brian (Ed.). **Art after modernism: rethinking representation**. Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1999 [1984].

MAGNO, Túlio. **A Praia da Estação, a polícia e a cidade**. In: Terrorismo branco. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <<http://terrorismobranco.wordpress.com/2012/02/06/>> Acesso em: 5 abr. 2014.

MAYER, Joviano. **Carnavalizar o urbano. Avante BH!** In: Fora Lacerda Movimenta BH. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <[http://fora\\_wp.falasocial.com/?p=3948](http://fora_wp.falasocial.com/?p=3948)>. Acesso em: 15 mar. 2012.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade. **Linguagens - Revista Eletrônica**, São Carlos, 2006. Disponível em: <<file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/Desktop/arteativismo1.pdf>> Acesso em: 9 jun. 2014.

MIGLIANO, Milene. Praia da Estação como ação política: relato de experiências, envolvimento e encontros. **Revista Redobra**, ano 4, n. 11, Salvador, 2013.

NOVAES, Carlos. Entrevista ao Hoje em Dia. **Jornal Hoje em Dia**, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <<http://www.hojeemdia.com.br/cmlink/hoje-em-dia/minas/boulevard-arrudas-ganha-o-carnaval-de-bh-1.223324>> Acesso em: 08 mar. 2012.

OITICICA, Hélio. Experimentar o Experimental. In: OITICICA FILHO, Hélio. (Org.) **Encontros: a arte da entrevista**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2010. p. 64.

OLIVEIRA, Leônidas. PBH quer criar corredor cultural na Praça da Estação. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 2013.

OLIVEIRA, Thiago. **Uma "Praia" nas Alterosas, uma "antena parabólica" ativista: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Educação de Minas Gerais - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 2012.

PAPE, Lygia. **Lygia Pape**. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Padilha. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PRAÇA LIVRE BH. **Postagens de "qualquer natureza" sobre a Praia da Estação**. Belo Horizonte, 2010-2013. Disponível em: <<http://prcalivrebh.wordpress.com/>>. Acesso em: 9 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. **Manifesto da Farofa**. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<http://prcalivrebh.wordpress.com/2010/03/15/manifesto-farofa/>> Acesso em: 15 set. 2013.

MANNA, Nuno. Odoia nas montanhas. Banhistas de Belo Horizonte oferecem prefeito a Iemanjá. **Revista Piauí**, São Paulo, 2012. Disponível em: <

<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-66/esquina/odoia-nas-montanhas>> Acesso em: 15 jul. 2013.

MARCOS, David. Piscinão de Ramos abandonado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/comunidade-em-pauta/noticias/2013/09/08/piscinao-de-ramos-abandonado/>> Acesso em: 24 out. 2013.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social - Rev. Sociol. USP**, São Paulo, 9(2): 125-154, 1997.

REVISTA ENCONTRO. **Até parece a Lapa. Porque a Praça da Estação e seu entorno podem se transformar na versão mineira da Lapa carioca**. Belo Horizonte, 2011.

RIBEIRO, Benedicto Valladares. **Na esteira dos tempos - Discursos**. Editora Senado Federal, 1966.

ROBERTO (fictício). Não há violência no Black Bloc. Há performance. **Revista Carta Capital**. Entrevista concedida a Willian Vieira e Piero Locatelli. [02 de agosto, 2013]. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/201cnao-ha-violencia-no-black-bloc-ha-performance201d-9710.html> Acesso em: 4 mar. 2014.

ROCHA, Matheus. Confira marchinha vencedora de concurso em BH. **Jornal Tudo**. Belo Horizonte, 2013. Disponível em <<http://www.jornaltudobh.com.br/tudo-mais/confira-marchinha-vencedora-deconcurso-em-bh/>> Acesso em: 23 out. 2013.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos da Subjetividade**, v. 1, n. 2, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP, São Paulo, set./fev. 1993.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão/emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SOTO, William Héctor Gómez. Espaço e política em Lefebvre. **Revista Pensamento Plural**, Pelotas, n. 3, p. 179-185, jul. - dez. 2008.

TURNER, Victor. **The drums of affliction: a study of religious processes among the Ndembu of Zambia**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

VÁ de branco. 07 jan. 2010. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<http://vadebranco.blogspot.com.br/2009/12/7-de-janeiro-de-2010.html>>. Acesso em: 18 jan. 2013.

VASCONCELOS, Jorge. A ontologia do Devir de Gilles Deleuze. **Kalagatos - Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico da UECE**, v. 2, n. 4, Fortaleza, 2005. Disponível

em: < <http://www.uece.br/kalagatos/dmdocuments/V2N4-A-ontologia-do-devir-de-Gilles-Deleuze.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2013.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Reflexões sobre o artista/pesquisador na universidade. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (Orgs.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

## **REFERÊNCIAS DOS DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS**

ANDRADE, Sílvia. **Depoimento**. Belo Horizonte, 2014. Depoimento cedido à Thálita Motta Melo para elaboração da presente dissertação de mestrado. Em 07 maio 2014.

CABRAL, Renata. **Entrevista**. Entrevista cedida à Thálita Motta Melo para elaboração da presente dissertação de mestrado. Em 11 Jun. 2014.

JARDIM, Naiara. **Depoimento**. Belo Horizonte, 2014. Depoimento cedido à Thálita Motta Melo para elaboração da presente dissertação de mestrado. Em 29 Ago. 2013.

LINKE, Inês. **Entrevista**. Belo Horizonte, 2014. Entrevista cedida à Thálita Motta Melo para elaboração da presente dissertação de mestrado. Em 17 Jun. 2014.

ROCHA, Paulo. **Entrevista**. Belo Horizonte, 2013. Entrevista cedida à Thálita Motta Melo para elaboração da presente dissertação de mestrado. Em 30 Out. 2013.